وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

بؤس المعرفة

في نقد الفنون البصرية العربية



فنون ٤

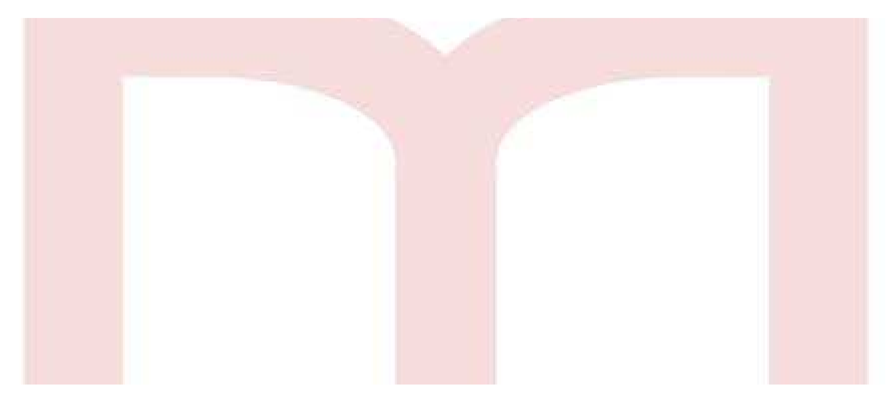
طلال معلا

بؤس المعرفة

في نقد الفنون البصرية العربية



طلال معلا



بؤس المعرفة

في نقد الفنون البصرية العربية

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

بؤس المعرفة: في نقد الفنون البصرية العربية / طلال معلا . - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م . - ٣٣٦ ص؛ ٢٤ سم.

(فنون ؛ ٤)

١ - ٧٠١ م ع ل   ب   ٢ - العنوان   ٣ - معلا
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

فنــون
«٤»



«لا تُدركُ الأبصارُ الهواءَ لِكونِها سابحةٌ فيهِ،

فَمَنْ كانَ في قبضةِ شيءٍ فإنهُ لا يُدْرِكُ ذلكَ الشيء».

ابن عربي


الهيئة العامة
السورية للكتاب

توطئة

يميز الكشف الناقدَ المبدع، ويدعم رؤيته، ويؤكد اختياراته باستمرار حين تحتوي إرادته الحرة الطروحات البصرية المتنوعة، بتوجهاتها الفلسفية والفكرية التي تشكل قمة العطاء لدى المبدعين. وكأن هذا الكشف جزء لايتجزأ من كينونة الناقد، الذي يجيد التعبير عن الاستعارات الجمالية وهو يحولها من عالم الصورة الفنية أو المرئي المادي بتنوع تجلياته إلى عمل بلاغي، متجاوزاً إمكانية إصدار الأحكام وفق المعايير المحددة.

وبمقدار ما يجمع ويستعرض ويحلل ويستخرج ويربط، فإنه يقيس ويعرف ويصف، ليصل إلى السؤال المركزي - كل مرة - وهو في طريقه إلى الكشف.. إنه يستدعي مجموعة كبيرة من المعارف ليحقق نصه النقدي المطلوب حول فنان، أو اتجاه، أو قضية، وغير ذلك مما تدفعه إليه شعرية النقد.. ينطلق في ذلك من أرضية تفاعلية تقوده للعمل في أكثر من مستوى، كون النص ذو طبيعة لغوية، وطبيعة جمالية، وطبيعة صناعية، تتوافق جميعها لتحقيق المعنى الذي ترتكز عليه بالدلالات والإشارات، والوصول إلى سياق مهمته المضي إلى ما وراء الأشياء، وما بعد المتحقق، لرؤية العالم المحلوم به، أو المرغوب والمشتهى في الفن.. الجوهر المتحول بتحول الظروف الإنسانية.

حضور النقد أو تغييبه جزء من التطورات الفكرية الحاصلة في المشهد النظري الموازي للتصورات الإبداعية التي تبني آليات التفكير التجاوزي في

خلق الصور[1]، والارتقاء بالفاعليات التي تعكس مخاضات التغيير الفكري تحليلاً وكشفاً، لترسيخ الصلة بين الحقيقة ومجازاتها في الفنون التشكيلية والبصرية، بالاعتماد على منجزين مترابطين، المادة الفنية ونقدها، أو الموضوع الفني والكتابة الذاتية التي تحاول أن تكشف عن خصوصية المعنى، ودوره في الصراع المنهجي بين الأنساق باعتبارها خطابات في الماهية المعرفية المعاصرة، أو في الدراسات الفلسفية التي تعكس الحدود الزمنية للقياسات المشكلة لنظم التفكير الجديدة في الفنون العربية، نتيجة الظروف الاتصالية والميديائية المعولمة التي تجعل أقدم اللحظات المتميزة في التاريخ الإنساني متجاورة مع التخيلات المتوقعة والمفترضة، التي تعزز صورة الحاضر وتجعل منه في الظاهر خطاباً منقطعاً وناكراً في طريق بحثه عن تحقيق وجوده كمنهج أكثر ما يمكن توصيفه - اليوم - بأنه مازال ملتبساً وغير قادر على تعريف وجوده بدقة.

لايسعى النقد، أو الكتابة النصية البصرية لإيجاد حلول لأية إشكالية تتعلق بجوهر الإبداع، قدر الانخراط النظري في الأنساق المعرفية المولدة للجوهر ذاته من طريق أخر هو الكتابة. ولعل تراكم الحدوثات النصية

---

(١) من الخطأ أن يقتصر معنى الفنون والآداب على ما يقصده الغرب عندما يتحدثون هناك عن (الثقافة الراقية) إذ لابد من أن نضع في اعتبارنا أولاً: أن ذلك مجال فسيح له مواصفاته الخاصة. في الفنون والآداب هناك أشكال محددة للاتصال، الفنون والآداب ليست حقلاً محايداً، فما قد يعتبره البعض متميزاً أو ذو قيمة جمالية راقية ربما لا يروق لغيرهم، وما قد يعتبر رديئاً أو مقززاً فلربما يصبح بعد سنوات مرغوباً ويحظى بحكم إيجابي على قيمته، وقد يكون ذلك من قبل الشخص نفسه، الذي تكون مفاهيمه قد تغيرت نتيجة خلرات معينة، إذ هناك دائماً ظروف اجتماعية أو ثقافية أو تاريخية أو اقتصادية أو شخصية تؤكد على مفهومنا وتعريفنا لما هو ثقافة (راقية) أو (منحطة) وما هو أكثر أو أقل أهمية وإثارة.

الفنون والآداب تحت ضغط العولمة - جووست سمايرز - ترجمة: طلعت الشايب - ص٥٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩

كنماذج تسعى لتجاوز الأفكار المطروحة، يحتاج باستمرار للدفع الخيالي والتقني لإيجاد مفاهيم تختبر الواقع الفني، سواء أكان منجزاً أو أنه مازال قيد التحقيق، كبرهان (آني) يتوسل الوعي ليتحول إلى مادة تحليلية يجري تركيبها لاكتشاف الذات، ومنحها التقديرات الذهنية المعاصرة، وبالتالي موقف هذه الذات من العالم الذي تعصف به المعاني اللامتوقعة.

غموض الفن، بألعابه الافتراضية يمنح اللغة طاقات تجاوزيه تجعل منها جزءاً من العملية الشعرية والإبداعية ذاتها.. والأفكار التي كان يتم تركيبها بطريقة ذهنية محددة باتت اليوم خارج القواعد التي ترتب التجربة البصرية المعاشة في ظل التدفق اللايقيني للصور التي لم يعد بالإمكان رؤيتها بجزئياتها بل بكلياتها التي تقدم حقائق العصر ومواضيعة وقضاياه الإنسانية بما فيها حروبه ومآسيه.. نصوص تتجاوز ناصيها بإدخال اللساني في البصري، والمنطوق بالمبصور، لاستكمال منهج له مفاهيمه في التحليل والتركيب، وفي التطبيقات التي تقتل الفنان التقليدي والناقد معاً لتأسيس آليات إجرائية واختباريه لها أزماتها على صعيد الفنون الإنسانية المعاصرة بشكل عام وعلى الفنون التي ينتجها فنانون عرباً معاصرون داخل أوطانهم وخارجها والذين مازالوا يعانون صعوبات في تحديد أدواتهم الإبداعية في إنتاج الأعمال الفنية أو كتابة النصوص باعتبارها فعلاً إحيائياً مشاركاً في محيط بات يعج بالنظريات والمناهج والأفكار التجاوزية التي تحاول أن تجد لها سبيلاً في محيطنا وبيئتنا.

كيفما كانت الكتابات البصرية فلا بد أن تكون لها رسالتها التي تجعلها موضع الاهتمام، باعتباراتها التوثيقية والتحليلية والمنهجية.. الثقافية والفكرية والفلسفية.. ومختلف الطاقات التي تؤهلها لمخاطبة الذات والآخر، وعبر المقارنات التي تقود تجاوزاً لتطبيق نظريات الكتابة الغربية في دراسة العملية البصرية المنتجة عربياً، والتي ينتج عنها الكثير من الإشكاليات المتصلة باللغة والبناء الفني وأساليب التعبير وعسر التطبيقات المتداولة بفعل الترجمات. لعدم تكيف مفاهيمها بشكل عام مع الظواهر البصرية المحلية، أو مع مرجعيات الأفكار ومصادرها

ورموزها. مما يغلق الطريق على عديد التجارب في الوصول إلى الدلالة الهووية، المميزة للاشتغالات النقدية والمعرفية العربية، والتي يحاول العديد من الكتاب والباحثين تمييز خصائصها وبناها، ليس من خلال إتباع الأفكار والنظريات، وإنما بالمشاركة المبدعة فيها، وفي نقدها، والإضافة عليها[١].

تتشكل إذن أسئلة الإبداع.. والفن.. والنقد.. والكتابة كل لحظة في مجتمعات إنسانية لتحقيق أحلام تبقى حية على أرض الواقع، في المكان والزمان، لها رائحة المعاني التي نتوق لتلمسها باستمرار وهي تتجدد في صراعاتنا، وتداولاتنا، واندفاعنا خارج حدود الموضوعات النسقية المعتادة.. أسئلة تنسج ثقافتنا البصرية، وتفتح الأبواب أمام أجيال من المبدعين الشباب لصياغة سحر الفن، وكتابة نصوصه، وتأسيس ذهنية حيوية معاصرة تصلنا بالإنسان أينما كان.

تردد الحديث كثيراً في الكتابات التشكيلية عن قطيعة بين المحامل التشكيلية العربية وإرثها الجمالي والفني، واعتبرت بشكل أو بآخر تقليداً جامداً للتيارات الفنية الغربية، وخاصة فنون التصوير المتنوعة. إلا أن كتابات موازية حاولت الاستفادة من تدعيم النهوض الوطني والقومي منذ منتصف القرن الماضي تقريباً، بإحياء العلاقة فيما بين الحاضر بمعطياته الجمالية التي وفرت للمبدعين من الفنانين أرضية متينة للتحصيل الأكاديمي والثقافي الذي يساعد على تمتين العلاقة مع التاريخ، ووعي هذه العلاقة على أساس من

---

(١) اتخذ التفكير الفلسفي المعاصر صورة فضائية من جهة تخلصه من الخطية التي تفرض على عناصر الفكر التعاقب والترتيب، فلم تعد القراءة الناقدة للفكر مفصولة عن تصور الفكر بوصفه فضاء للتحدد المتبادل بين المفاهيم، وهذا هو ما يوصف بأنه بروز للسمة الفضائية على حساب السمة الزمانية للفكر. ولهذا السبب يجد الفكر النقدي المعاصر في ميدان الفنون البصرية مجالا خصبا لنقد فكر الحداثة الأوروبية التي استندت إلى الفكر الذي يرتب المفاهيم تتابعيا، ولإعادة النظر في مبادئها الفكرية المؤسسة ومُثلها الجمالية. ولذلك كان مجال العمارة من أهم المجالات التي توجه فيها الفكر المعاصر بالنقد لمشروع الحداثة الأوروبية وجرى فيها بلورة وتطوير جماليات ما عرف بما بعد الحداثة.

محمد عبد الرحمن حسن - جماليات العمارة الإسلامية في مدن شرق إفريقيا - الشارقة ٢٠١٠ - منشورات دائرة الثقافة والإعلام

التوازن الجمالي الذي اعتمد على غايات جمالية مستنبطة من الفنون التي دعاها بعضهم فنوناً وظيفية، وبرغم كل ما قيل عن تصنيف الفنون التشكيلية العربية، إلا أن تكاملاً مزاجياً وروحياً وشعبياً بقي يربط هذه الفنون بالواقع الذي تختلف مستويات ارتباطه بأنواع الفنون المعهودة والمستجدة.

وكما كان للفنون الماثلة في الحضارات العريقة دور عظيم يحدد الانتماء، كان للفنون التي تلتها في كل عصر من العصور دور مشابه في دفع التساؤلات الإبداعية باتجاه المنحى التعويضي للذات المتلقية لهذه الفنون. ولعل انتقال الفنون المبكر في أماكن مختلفة من العالم، من المحامل الشمولية التي كانت تؤدي أدواراً وظيفية عامة، إلى الصالات والمتاحف والدور المغلقة، كان سباقاً على ما جرى في المنطقة العربية، إلا أن كل ذلك لا يلغي بأي شكل من الأشكال الدور الوظيفي للفنون.

قلة قليلة من الدراسات النظرية تعرضت لهذه العلاقة فيما دعي بتأصيل الفنون وتأسيسها، بالسير مع التطورات التي طرأت على الفنون البصرية، ودراسة ألوانها وتحولاتها من حال إلى آخر بفعل الظروف العامة المحيطة بها، فكرياً ونفسياً وروحياً بل وتقنياً، والوقوف على الظروف التي أدت إلى انزياحات وتحولات لمحامل دون أخرى في هيكل الموروث الجمالي العربي.

وإذا كانت المحامل الغربية في فترة من فترات تحولها قد انتمت إلى الفنون الدينية، وعبرت عن أفكارها وجسدتها من خلال قصصها وحكاياتها ارتباطاً متجدداً بالقيم البصرية التي رفعت وسمت بالمعاني الإنسانية إلى مشارف سماوية ربطت الإنسان بهذه الفنون، بما تجاوز الواقع إلى حدود ميتافيزيقية ذبلت واضمحلت مع التقدم الصناعي والتقني، مما أتاح للبرجوازية أن تحتل مواقع مهمة في الميتافيزيق الاجتماعي والسياسي.

في المنطقة العربية، كانت التحولات تسير على نحو مختلف، فالمنطقة التي أشعت على العالم بمعاني الحضارة وأسسها الجمالية، تحولت إلى عالم مستهدف جغرافياً وتاريخياً، ولم يعد التطور الجمالي والفني يسير بما يواكب التطور المجتمعي. بل إن مراحل عديدة قوضت سبل الإبداع لتحل محلها

أشكال أخرى تناسب الواقع ومتحولاته في المنطقة العربية.. ولا يمكن أن نستثني موقعاً دون آخر على الخارطة العربية. إذ كانت القاعدة والأساس مبنيين على عمق ومتانة العلاقة بالفنون الإسلامية، التي ألفت فضاء متيناً لعلاقة الفنان في المنطقة العربية بفنونه، وبالانتماء إليها.

كما شكلت حافظاً تحليلياً أدى فيما بعد لإيجاد أرضية متينة للفنون في المنطقة بعمومها، إذ أسهمت الفنون الشعبية والعفوية والفطرية بإحياء الارتباط بالموروث والتراث من مختلف جوانب العلاقة بخصائص ومميزات المبدع الشعبي، الذي كثف الخبرات لإنتاج لوحة شعبية أخذت موقعها فيما بعد بما يتناسب والمكان الذي عبرت عنه، سواء في مصر أو سوريا أو العراق ولبنان والأردن والخليج العربي أو بلاد المغرب العربي. وباختلاف المصادر بدأت تتشكل ملامح لفنون عربية، برغم قطرية المنشأ التي لم تشكل عائقاً حتى اليوم أمام تطور الفنون العربية للأسباب التي ذكرت آنفاً.

وإذا كانت الفنون بعمومها تحتاج إلى دعم حكومي أو مؤسساتي أو مجتمعي مدني كي تستطيع أن تبلور مشروعها، وتحول الوعي الاجتماعي إلى قيم جمالية، فإن مظاهر الفنون كما نريدها اليوم بقيت مع بدايات القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر باهتة المظهر لاحتياجها للخلفية الفكرية والفلسفية، التي لم تستطع أن تحققها تحولات ثورية كتلك التي طالت التغيير الفلسفي في الغرب، كما حدث في انقلاباتٍ كالثورة الفرنسية (١٧٩٨) والثورة الصناعية، والثورة التقنية، التي واكبها تغير في الوعي، وتغير في المذاهب والاتجاهات الفنية التي مازالت تحدد معالم وتيارات الفنون في عالم اليوم.

لقد حاول أكثر من إصلاحي وداعٍ للتنوير والنهوض في المنطقة العربية منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين أن يشيد، بل ويحاول ترسيخ الدعوة للإيمان بالمعرفة الذاتية، والتأكيد على القيم الحضارية الجمالية الماضية، عبر الإشارة إلى الحياة، وضرورة دفعها باتجاه المتغيرات من خلال أحاسيس الناس وحقائق الأصالة المطلقة.

وكما مثلت الرومانتيكية نزوعاً شاملاً في الغرب في تلك الفترة (نهايات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) تمثل في سيادة أنواع أدبية وفنية ألهبت المشاعر القومية في أكثر من مكان كإيطاليا وروسيا وأمريكا، فإن نزوعاً عربياً إلى تمثل الصراع الثقافي القائم في العالم استدعى تنشيط الفهم العام للفنون البصرية، إذ بات العمل على نشر الثقافة جزءاً لايتجزأ من مشروع إحياء النهوض القومي في المنطقة العربية، ما أدى فيما بعد إلى انتقال مباشر للأدوات الإبداعية من عمومية رومانسية إلى توجهات واقعية جعلت الارتباط بالمجتمع سبيلاً لإيقاظ قوى التحرر، والانعتاق من التبعية والاستعمار الذي كان مهيمناً على مقدرات وخيرات وأراضي الوطن العربي.

لم تتأثر شخصية المبدع التشكيلي بالمحن التي كانت تحيق بالمذاهب الغربية مع بداية تبلور الانتقال إلى اللوحة المخملية، فلم يكن الهم هو الانتماء لموقع دون آخر، قدر ما كان الهم هو الاستفادة من محمل تعبيري جاد لتجاوز الواقع السياسي والاجتماعي. ومحاولة التنكير بأمجاد وانتصارات حققها الإنسان العربي عبر تاريخه الطويل، وفي الوقت الذي كان يدخل المستعمر إلى القدس كانت لوحات لمبدعين عرباً ترسم وفي نفس التاريخ دخول صلاح الدين إلى القدس.

بمعنى أن الجمهور الذي كان يعاني في الواقع من اضطهاد سياسي ومعرفي، كان يجد أجوبة جمالية بإحياء المكانة التاريخية للذات، التي لم يستطع الاستشراق كاتجاه فني غربي أن يجيب عليها، إذ وقع هذا الاتجاه في مجال ممارسة السيطرة على مصيرنا الجمالي، وفي كل ما أوصى به الصراع بين الشرق والغرب، وخاصة الفهم السلبي لموقع الإنسان العربي من الفعالية الثقافية فيما كان سائداً في فهم المستعمر للمواقع غير المتمدنة (حسب رأيه) والتي تحتاج إلى ممارسة السيطرة الشاملة على مقدراته، لتحويله إلى مجتمع متمدن تابع لعجلة الصناعة التي كانت تدور في المراكز.

ويمكن أن نلحظ هذه المفاهيم في العديد من مذكرات المستشرقين الذين أتوا إلى المنطقة، واستلهموا موضوعاتها لبناء قاعدة للفنون الغربية فيما بعد،

وبرغم قصر الفترة التي قضاها مستشرق مثل (ديفيد روبرتس مثلاً، إلا أن نتائج خطيرة كان قد تبناها في يومياته وملاحظاته عن المنطقة تؤكد الاستنكار والاستهجان والتعالي الذي مارسه الغربي تجاه فنوننا وثقافتنا.. إذ يعتبر الذين يعيشون في مواقع الأوابد الحضارية في مصر وغيرها أقل من هوام لا يعون معنى التاريخ، فهذه الأماكن تحتاج إلى أمثاله وأمثال الحملات العسكرية التي توالت على المنطقة لتمدنها وتمتعها بمقومات الحضارة والإنسانية.

ليس المقام في هذه العجالة مناقشة هذه القضية، إلا أن الإشارة إلى الابتزاز الجمالي والمعرفي الذي مورس ضد قوى الإبداع في المنطقة العربية جعل الأجيال اللاحقة تعير الانتباه إلى ضرورة وعي الاحتياج إلى التشكيل كأحد المحامل التي يمكن استخدامها لتجنب العقم الفني الذي حاول أن يشير إليه أكثر من ناقد وفنان غربي. وهو اتهام تقليدي تماشى معه - للأسف - العديد من الباحثين في الفنون التشكيلية العربية، حيث استنتجوا من التقليد المباشر للانطباعية مثلا وقوع التشكيل العربي بعمومه في تأثيرات الحركة الانطباعية.. ولم يشيروا إلى أن التأثر أساساً كان بالحركة الطبيعية التي اعتمدت على ما يتركه الحدث أو المكان من أثر في النفس أو انطباع في المخيلة.

وإذا كان الفنان في الغرب يتوسل الطبيعة للوصول إلى هذا الانطباع، فإن الفنان العربي في أكثر من موقع حاول وبمواد مختلفة ومتنوعة أن يشير إلى ذات المغزى من العلاقة بالحركة الطبيعية. وفي تحليله الخطوط والبقع والمساحات والمواد التي اشتغل عليها عميق الصلة بالحياة الخارجية بشمولها، وتلك الداخلية للإنسان، حتى وإن صنفت في المجال الشعبي أو الفولكلوري أحياناً، والذي استهوى فنون البوب آرت لاحقاً وكل ما عكسه القرن العشرين على الإنسان الغربي من سمات عدم الاستقرار التي كنا نعاني منها قبل ذلك بكثير.. وإذا جاءت مثل هذه الفنون في الغرب لتفضح العيون المزيفة للمجتمع الذي بدأت تطاله النكسات الجمالية والثقافية، فإن الفنون العربية كانت آخذة بالتوجه والبحث عن الشخصية الجمالية الذاتية، وإعلاء سؤال الهوية المتحرك.

مدخل

استعادة الثقة بالمشهد الثقافي الإبداعي ضوء يقودني باستمرار إلى ساحات الفن التشكيلي العربي، الذي طالما شعرت بأهمية الكتابة عنه، والتعريف بولاداته المستمرة، والاندفاع في ضجيجه الذي يخبو مرة، ليعود بقوة مرة أخرى.. على الأقل منذ منتصف القرن الماضي وحتى أيامنا هذه. وكأن أملاً هائجاً يدفعني لتلمس الحراك البصري التشكيلي، في أفق مازال يمتد لرؤية المشهديات المتفرقة لما استغرق بعض مراحل هذا الفن، فجعله نائماً مرة وحيوياً يقظاً مرة أخرى، لتأسيس قوة ارتباط وأواصر مودة تقوم بين إمكانات الفنانين ومشاريعهم الإبداعية بكل ما تحمله من أفعال وبين جمهور مازال يتلمس خطوات التطوير والتنمية الثقافية والاجتماعية والسياسية.

من الأمور التي كانت الأكثر إلحاحاً علي في حقيقة الأمر هي التجربة النظرية للكتابات المتفرقة في مجالات الفنون التشكيلية العربية، التي كان بإمكانها أن تجعل الفن يسكن روح الناس، ومسارب الضوء التي استطاعت أن تشقها في المشاهدات المتنوعة لهواة الإبداع الفني، والطريقة التي عبرت من خلالها هذه التجارب عن المعارف الجديدة في مختلف المجالات الجمالية، وبما يجعل من حراك هؤلاء الكتاب توجهاً مميزاً يضيف إلى عمق إبداعات الفنانين ركائز الاستناد النظرية التي اعتمدت مشربين رئيسيين هما: الترجمة والكتابة النقدية التي تخص فنانين أو معارض أو أنشطة وتوجهات فنية قطرية عامة.. أي أنها اعتمدت على الإمكانيات الخلاقة للوعي الجمعي، والتأسيس لثقافة تشكيلية، ولمشاريع فنية تخصصية في الكتابة النقدية، بكل ما تشتمل عليه من مميزات اصطلاحية ومفاهيمية.

قد تكون بعض هذه الأقلام نجحت في اختياراتها وتوجهاتها واقتراحاتها للمضامين النقدية بمقابل أقلام ضاقت بها اختياراتها فقررت الاعتزال والابتعاد عن نوعية هذه الكتابة التخصصية، وسارت في اتجاه آخر متخلية عن الاحتياج الحقيقي لمزيد من النقاد والمتخصصين في هذا المجال الحيوي، الذي يتميز أساساً بخواء نظري وفراغ في فاعلية التنظير البصري وتقدير وتحليل التجارب المختلفة للفنانين العرب، والوصول إلى نتائج كان مؤملاً أن يستنبطها النقد لتوصيف الاختبارات والتجارب والمحاولات الموزعة هنا وهناك في سبيل الوصول لبناء حركة تشكيلية لها مميزاتها التاريخية وفاعليتها الإنسانية على المستويين الفكري والثقافي، ولها محمولاتها التقنية التي تمكنها من مخاطبة المدارس النقدية المعاصرة، وبناء الجسور للحوار الفلسفي الذي ينبه عادة المبدعين إلى السبل والطرق والتعيينات الفاصلة بين المراحل والتوجهات والفضاءات البصرية.

النقد إذن فعل إبداعي وثقافي بصورته العامة، وحين نخصص أكثر نقول إنه فعل نقدي تشكيلي، فإن هذا التخصيص يربط توجهات هذا الفعل بالتنبيه للدور الذي كان على الناقد أن يلعبه في هذا المجال، من إشارة إلى الموضوعات والتقنيات والأفكار وأنماط التبصر في العملية الإبداعية ذاتها باعتبارها ما يربط المتلقي بالقيمة الناتجة عن الفعل السحري المتعين في العمل الفني الذي يستهدف الحاجة الداخلية لدى كل من (المتلقي - الناقد - المنقود) وهي حاجة تقويمية في أساسها، ومعرفية في توصيفها، يتم بناؤها وفقاً للمعايير النقدية الجمالية التشكيلية، وبما يتناسب والأمكنة أو الأزمنة التي يتعايش فيها كل من الناقد ومادته النقدية لبناء أواصر تعبيرية تُخرج الناس من عزلتهم وتمضي بهم في رحاب الدهشة والرغبة بالحياة.

وإذا كنت لا أحبذ مفردات يتم من خلالها توصيف النقد كمفردة التصويب أو التقويم، فإن أهم العلامات التي تجعل الناقد ناقداً هي الوعي والرغبة والرؤيا والنكهة والاستشعار، وهي مواصفات على صلة بظواهر

الإبداع ومناهجه والمسؤولية تجاهه. كما أنها تحقق قيمة فهم الظاهرة في إطارها الإنساني الشمولي، وفضاءاتها التاريخية والسياسية والاجتماعية. أي باعتبار أن النقد منظومة معرفية ترسخ معاني المسؤولية تجاه المفاهيم الأساسية المكونة لظواهر الفن في منطقتنا، وصلته بالمعيقات والموانع والاحتياجات، أي صلته بمفهوم الحرية كمنطلق للأسس التي تجعل الفن التشكيلي فاعلاً في الثقافة الاجتماعية، وأداة تنوير باعتباره لغة بصرية مؤثرة ومحملة بالمعاني المشتملة على معاناة الإنسان وتوقه للتحرر والتمتع ببلاغة الجمال والتفكر بصدق معاني التحولات الإبداعية في التاريخ أو في الحاضر، بالربط بين مفاصل الحقائق ومعالم الإبداعات البصرية موضوعياً، وبما يجيب على الأسئلة الملحة الصادرة عن التجارب والظواهر البصرية.

بالتأكيد لم تلق حركة نقدية في العالم تجاهلاً أو نبذاً كالذي لاقته الكتابات النقدية التشكيلية العربية، إذ يكاد الجواب أن يكون مشتركاً بين مختلف الفنانين حين يسألون عن النقد والنقاد لتأتي إجاباتهم موحدة بالنفي، طبعاً نفي النقد والناقد بشكل عام، مستتبعين ذلك بمواصفات يضعونها للناقد هي بمجملها غائبة وغير متحققة الوجود برأيهم، ويأتي في أولوياتها عدم تحقق الكفاءة النقدية وانتفاء الاختصاص وغياب الرؤيا وضعف الإمكانات التحليلية الموضوعية. ولعلها هبة علوية أن يبقى هذا الرفض عنوان هذه التجارب والمحاولات النقدية التي لم تستطع أن تقدم حساسيتها العامة للمشهد التشكيلي العربي، أو القطري، بما يجعل النقد مادة اختبار بصري - نظري، أو أن تحقق حضوراً أكاديمياً يرسخ مفهوم النقد كمادة علمية بعيدة كل البعد عن الشعوذة اللغوية، ليطور أدواته الذهنية والثقافية والتقنية، فيكون نموذجاً يعبر عن الاندفاع الإنساني باتجاه الجمال، وتحميل الأفعال اليومية في ديمومة الإبداع.

في العديد من الندوات التي أقيمت عربياً كنت أستمع إلى اتهامات الفنانين للنقاد بعدم مصداقية بحوثهم، ووقوفهم في الأحياز الضيقة للشللية وغياب الموضوعية، نظراً للظروف المحيطة التي تطال الاختلافات العميقة

في المجتمعات العربية.. وتبقى مثل هذه الاتهامات ملغزة ومبهمة ومصبوغة بحياء لا يمتد ليظهر الكيفيات التي تقوم عليها تلك السلبيات، وهو الأمر الذي يمكن تعميمه وفق أغلب الآراء بأن الناقد فنان ضل طريقه فبدأ بعرقلة الفنانين وهم ماضون في طريقهم.. عرقلة لا تقف عند حدود الكتابة، وإنما تتجاوز ذلك للعب دور كابح ومعيق، حين يتم إبراز النقاد كموظفين في الصالات والمؤسسات الفنية.

تكشف هذه المرارة عن حقيقة ما تزال تسكن الصلة بين الإبداع البصري والإبداع النقدي الموازي، إن لم يكن الأخير متقدماً على الأول في أيامنا هذه مع بروز التوجهات الإبداعية الجديدة، حيث بات من السهل اكتشاف الكثير من الادعاءات. ولعل تصفح تاريخ الكتابات النقدية عن الفنون التشكيلية العربية تاريخياً وحاضراً، ومحاولة حصره ودراسته الدراسة الصحيحة يثبت مدى التراكم المتحقق، والنصوص النوعية المميزة لدى بعض الباحثين والنقاد، جراء الثمار المعنوية التي قدمتها فنوننا على مدى القرن الماضي.

غير أنه لابد من الإشارة أيضاً إلى أن القليل من الجهود النقدية هي التي استطاعت ان تحقق مشروعها النقدي باعتباره المتكامل، الذي يحمل ملامح نظرية تجمع الأفكار إلى بعضها البعض، وتثير الشك فيما عداها، وتقدم القيمة التي تتسرب إلى الآخرين في فعل حواري خلاق يفتح مسارب الضوء، ونوافذ الزمان على الحياة بذاكرتها الوقادة، وأعماقنا التواقة للحقيقة والجمال.

نقد ونقاد

تتعين خصوصية النقد[١] بقدرته على التفاعل والاستجابة للواقع الإبداعي الذي يعايشه في الزمان والمكان، وهي ضرورة تتأكد بالممارسات المعرفية والنتائج النظرية المحددة لهذه الخصوصية. ليس من خلال الاعتبارات المذهبية أو الفلسفية، وإنما من خلال العلاقات التي تجمع النقد بأدوات الإنتاج التشكيلي والبصري، التي تتغير وتتبدل على المستوى الإنساني بالتوازي مع تبدل الأفكار وتقدمها في الإجابة عن التساؤلات الملحة. وهذا لا يعني استلاب الثقافات لبعضها البعض في تمثل حالات التقدم والتطور، ولا يعني أيضاً ما يهدد الهويات من ضبابية في إطار اختلاف التجارب الإنسانية واستفادة بعضها من البعض الآخر، إذ يتعين على النقاد هضم هذه الثقافات باعتباراتها الإرثية الإنسانية، وعبر المعارف المشتركة التي تضع اهتمامات الإبداع الفني في بؤرة الصياغات التي تستجيب لشروط الإنتاج الفني المعاصر، وبمراعاة خصوصية الواقع الفني، ومقدرة الممارسات النقدية المحلية على جعله يرتبط بالتحديات الإنسانية التي تواجه الإبداع بشكل عام.

الأسئلة المطروحة على الفنان - بالمعنى العام - هي ذات الأسئلة المطروحة على الناقد[٢] المعاصر، في الاستجابة للشروط التي يحيا الفن في

---

(١) ولا تختلف حالة النقد التشكيلي العربي اليوم عما يصيب النقد التشكيلي العالمي المعاصر إذ تنقسم النصوص النقدية التي يتلقاها الجمهور إلى ثلاثة أنواع: أولها الإخباري الصحفي الخفيف الذي يشبه الإعلان، وثانيها النقد الانطباعي الذي يوجه إلى جمهور عام مثقف غير متخصص وميدانه وسائل الإعلام السريعة، أما الثالث فهو موجه إلى المتخصصين ومجاله المجلات المحكمة والدوريات وتأليف الكتب . وما من شك أن هذه الأصناف الثلاثة ضرورية للساحة التشكيلية من حيث مقدرتها على الوصول إلى كافة شرائح المجتمع وإشاعة ثقافة ولغة الفنون البصرية.

(٢) لا يمكن تقييد الناقد بقالب أو فرض أساسيات محددة عليه لأن السمة الأساسية في الناقد أن يكون محللاً ومنظراً وباحثاً في الاتجاهات الفنية والمصادر البصرية وملماً بالتجارب التي يكتب عنها.

تضاعيفها، ومدى استجابة المبدعين من النقاد للمشكلات المطروحة عليهم، ومقدرتهم في تصويب وجهات نظر الحركات الفنية أو النقدية، وصلتهما بالواقع والوعي والأنشطة والمؤسسات ومختلف السياسات الفنية والثقافية، الاجتماعية المدنية والحكومية، ومقدرة النقد على تحديد الأفكار وتثويرها وتفعيلها على مستوى الممارسة الحرة المنفتحة على الآخرين، والتي نستطيع تمييز رائحتها المحلية في إطار النظرية العالمية، أو ما يمكن دعوته الإنجاز النقدي الإنساني الجامع لمختلف القضايا المحلية على المستوى المعرفي وفهم العصر، والانطلاق من الزمن المعاش إلى العيش في الزمان، باعتبار النقد مادة معرفية ممتدة في الزمان، تحتوي على صورة الإبداع بتقديمه بشكل حر ومستقل وموضوعي، وفي إطار أخلاقيات الكتابة النقدية التي تعكس إلى جانب قيمة الفنان قيمة الناقد وفاعليته ورؤاه. ولعل هذا يجيب على السؤال:

لماذا لا تتبلور حركة نقدية فنية في محيطنا العربي؟

تعتمد تجارب النقاد[١] في محيطنا العربي على الرؤى الذاتية التي تسعى أن تعيش في مزيد من الحرية والاستقلالية، ولعل الأمرين الأخيرين

---

(١) النقاد الفنيين في الوطن العربي بقالبين اثنين لا يحيدون عنهما أحدهما: توصيفي انطباعي، وآخر تحليلي فكري فلسفي. لكن الناقد التشكيلي في مشرق الوطن العربي يختلف عن نظيره في المغرب العربي. فالناقد المشرقي مازال تالياً للعملية الفنية، أما في المغرب فهناك تساوق في هذه العملية حتى نستطيع القول إنهما يعيشان معاً.. والحالة الثانية هي الأكثر صحية من ناحية المعاصرة ومتابعة الحركات الفنية، وما يستجد فيها من مؤسسات فنية مختصة بالنقد التشكيلي للتقريب بين وجهات نظر كل المشتغلين بالفن التشكيلي من فنانين ونقاد وصحفيين ومتذوقين، ليكون بإمكانها تحديد مسار الحركة التشكيلية، وأرشفة الفن العربي. إضافة إلى جعلها مرجعية تشكيلية وفنية حقيقية. ولا بد من الإشارة إلى أن مجموعة من النقاد الفنيين العرب وكنت منهم، استطاعوا في فترة سابقة الاجتماع لإطلاق جمعية للنقاد التشكيليين العرب في الشارقة والقاهرة يكون من مهامها البحث والدراسة والاستقصاء الفني الصحيح لخدمة العملية التشكيلية الإبداعية ومواكبة تطورها دون أن تنجح في مساعيها وما زلت أتابع هذا الموضوع لتحقيق هذا الأمر.

هما السبب في عدم وضوح الموضوعية المطلوبة للرؤية العامة على المستوى المهني كمنجز فردي يسعى فيه الأفراد للتعبير عن الحالة التي يعايشونها. فيما يأمل الفنانون رؤية أنفسهم في هذه الكتابات، باعتبارهم مشاريع ثقافية وفكرية يتم التعبير عنها في الكتابات النقدية بمختلف مساراتها كخبرات معاشة تعتمد على التجريب المستمر، والتي على النقاد التقاط مفاصلها المتعددة بالرغم من عدم تفرغهم لهذا الأمر.

النقاد[1] وكتاب النصوص الفنية - عندنا - هم على الأغلب فنانون أو شعراء أو منشطون فنيون يعملون في المؤسسات الفنية والثقافية وفي وظائف أخرى متعددة. عليهم إعداد الندوات والمناظرات وعقدها، أو إعداد المواد للنشر في أعمال كدور النشر والصحافة والجمعيات، وهم كذلك أعضاء لجان فرز وتحكيم وإعداد معارض أو وضع التصورات للفعاليات والأنشطة، وسوى ذلك من الأمور التي تشتت إمكاناتهم الفنية وقدراتهم النقدية المتخصصة، التي تبقى الحكم في الفرز النهائي لما هو إبداع متميز، وما هو هامشي ومبتذل في الفن. وهو أمر في غاية الأهمية، كون النقد المميز والمتفوق يعيش حكماً في محيط إبداعي خلاق ومتفرد ومتميز بتعددة وقدرته على دعم الخطاب النقدي الموضوعي.

إن قدرة المحترفات الفنية العربية على التجديد والتطور في الزمان والمنهج يعني بالتأكيد توليد المزيد من الأسماء والتجارب النقدية ذات الرؤى المتنوعة، فأجيال المبدعين المتلاحقة تعني تعميق التلاحم مع أجيال من النقاد المؤسسين على تجارب من سبقهم لإظهار المدى الإيجابي الذي يربط

---

(١) الناقد الفني حسب ما يعرفه الباحث عفيف بهنسي، هو متذوق في أعلى درجات نمو الرؤية الفنية، لأن ثقافته في فلسفة الفن وفي تاريخه وتقنياته تصل حد الاختصاص، وأما المتذوق العادي فليس عليه أن يكون اختصاصياً، بل قارئ جيد للعمل الفني، يعتمد في قراءته على ثقافة وممارسة في الإطلاع على الأعمال الفنية، وبصورة عامة، فإن الناقد يقوم بدور تقييمي عندما يحدد مشروعية العمل ومستواه الفني.

النقاد بالمبدعين في كل مرحلة من المراحل، وبما يشكل قيمة نقدية تعيد إلى الذهن التساؤل:

من الذي يعيش في الوجدان الجمعي أكثر من سواه، النقد أم النقاد؟ ومن الذي يحكم على ذلك.. جمهور الإبداع ومتلقيه أم صانعو نجومه أم المؤسسة الفنية بشكل عام، والمتحفية بشكل خاص؟

أعتقد أنني غير معني بالإجابة المباشرة عن مثل هذه التساؤلات، كون الأمر مازال إشكالياً في واقعنا الفني العربي، لغياب دور مثل هذه المؤسسات غير المحدثة أو المطورة من جهة، ولغياب وجهات النظر التي تجعل للمتلقي دوراً في الإجابة، أو حتى مقتني الفن الصاعد بدوره الجديد في بعض مناطق تراكم الثروة.. خاصة أن مصداقية الناقد لا تتأتى إلا من خلال تجربته الكتابية وآرائه المتميزة والجادة والحقيقية وليس من خلال الانتساب إلى الجمعيات والنقابات النقدية المحلية أو الدولية كما جرت العادة.

التساؤل إن كان النقد الفني قد امتلك مشروعيته في المشهد الفني العربي يقود إلى ما استطاع أن يراكمه هذا النقد على طريق خلق تقاليد نقدية، بخاصة في مجال النشر وإصدار الكتب النقدية والموسوعات الدلالية والتعريفية وإشاعة الثقافة البصرية التي تجيب عن الكثير من الإشكاليات التي مازالت موضع أخذ ورد في المجتمعات العربية، والتي يمكن أن تسهم في إطلاق حلول لها مثل هذه الإصدارات التي تدرس وتحلل إلى جانب رواية وسرد التاريخ الفني والنقدي الحي والمتداول بحيويته على مستوى الكتابات والنصوص.

أضف إلى ذلك أهمية هذا الوعي في التأسيس التعليمي والأكاديمي، وبكل ما يتمثل من امتداد وخلفية ومرجعية في الحضارات المتعاقبة على مختلف أصقاع الوطن العربي، والتي - في حقيقة الأمر - تمتلك ديناميةحضارية قادرة على اختراق الحاضر وانفتاح الإمكانات النقدية المعاصرة عليها بإزالة المعوقات التي تباعد بين الآثاري والناقد والفنان، وهي قضية

تحتاج لمزيد من الاشتغال في عمقها كإحدى أهم السياسات الثقافية التي تربط الأزمنة ببعضها البعض كمشروع تفاعلي على مستوى الحياة وليس بالنسبة للتاريخ فقط.

«يسعى الناقد أن لا يكون الفنان بمنأى عن الرقابة والملاحظة، وأن لا يكون بعيداً عن من يفك شفرة توتر العمل، وصراعاته القائمة بين مقومات كل عالم على حدة، وأن لا يكون أيضاً بعيداً عن المنشط الحيوي الذي يخلق الترابطات، ويحقق أبعاداً انسجامية ما بين الفنان وصنيعه الفني من جهة، وبين الفنان ومحيطه من جهة أخرى، عبر ما ينسج من مقولات نقدية إيجابية، تساهم في تحقيق كينونة الفنان وفنه معاً. فالنقد الفني هو اللغة الثانية بعد لغة الفنان التي تحول الحساسية العاطفية عند الآخرين إلى حساسية فنية خاصة بالمبدع عندما يمتلك القدرة على تجسيد الانفعالات وتنظيم العواطف، وهي أيضاً كفيلة بأن تعيد صياغة العمل الفني وتعطيه مكانته وتكشف أبعاده، باعتباره خطوة أساسية وإجرائية ، ووسيلة ضرورية لضمان التطور الإيجابي للفنون، وبدون مثل هذه اللغة، يظل الفن في أحيان كثيرة بدون رئة التواصل مع الإبداع، وبدون نبض يشار إليه للقيم الجمالية التي يحتضنها العمل نفسه، كما يظل العمل الفني غير مستفز من قبل تأويلات الناقد وتفسيراته وشروحاته وقدرته على استنطاق العمل، ويكتشف ما في دواخله بين الأصالة، بما تطفح به من رموز تراثية وحضارية وثقافية محلية وعالمية، وبين المعاصرة، التي باتت تتجاوب مع مجمل التيارات ومختلف التجارب العالمية»[1].

واقع الأمر أن العديد من التجارب النقدية سعت إلى تبسيط الإمكانات الإبداعية المحلية عن قصد أو من غير قصد، فجعلتها على قياس الكتاب، فيما هي في حقيقة الأمر تنطوي على خبرات ونتائج وقضايا مهمة على المستوى الإبداعي بحيث لا يتم الانتباه إليها إلا فيما بعد، وبعد أن يتم تجاوز

---

(١) موسى الخميسي الحوار المتمدن - العدد: ١٧٧٥ - ٢٠٠٦ / ٢٥ / ١٢

النظر إليها في إطار ظروفها الخاصة وبيئتها التي كانت ستعين على تخليق الصياغات الجمالية والتشكيلية بانتماءاتها المحلية، وتشخيصها لهويتها بدلاً من نسبتها إلى محامل غريبة أو وافدة أعاقت إمكانات التأثر والتأثير المحليين باعتبارها فنوناً قادمة من روحيتنا، وليس من النظرة الضيقة لمعاني الترميزات التي يتم نسبتها للآخر فيما هي في عمقها الزمني تلتصق بكل ما يعبر جمالياً عن مصائر فكرية تعيد تعريف الحاضر، المرتبط بالجمال تماماً كارتباطه بالحقوق الإنسانية.. الاجتماعية والثقافية والسياسية باعتبارها جوهر الهوية البصرية المتشكلة من تعدد الذاتيات وليس من الذات المفردة. أي من طبيعة الشعوب بتنوعها وهي تسعى لتقديم الإجابات عن التساؤلات التي يحاول النقد استيعابها لوضع الأمور في موضعها الصحيح بعيداً عن الدعوة لتركيب هوية معاصرة من هويات لها تبويباتها الخاصة التي لا تحمل إشارة لأية صلة نسب فيما بينها والتي لا يمكن أن تخلص إلى التصورات المأمولة منها.

النقد .. الأنسنة والعولمة

العمل الفني هدف النقد وساحة اشتغاله، والناقد يحدد منهجيته لإنتاج ما يوازي المنتج الفني، رامياً إلى بناء علاقة متينة مع المتلقى من جهة، وربط أبعاد العمل الفني بتوجيهات هذا المتلقى، لتحقيق مستويات من الاستجابة المعتمدة على إحياء التصورات، أو فتح الأبواب التخييلية والمعرفية. سواء على المستوى المباشر، أو ما يعقب هذا الإنتاج من هالات ونتائج.

ورغم عدم التفريط بالعلاقة الجدلية بين العمل الفني ومراميه المعرفية والماورائية، إلا أن الناقد يميز مرحلياً على الأقل فيما بينهما، وقد يدرس أحد التوجهين على حساب الآخر. فالأمر على علاقة بالإجابات التي تولدها أسئلة يطرحها الناقد على نفسه، قبل أن يطرحها على الآخرين. إذ من البداهة أن يلم بالمستوى الثقافي المجتمعي، أو المتخصص الذي يوجه إليه النص النقدي، كما أن هذه البداهة تعرض لاشك محددات الإنتاج النظري كالانتماء إلى مذهب أو مرحلة زمنية دون غيرها، وقد يتطلب الجهد النظري إلغاء دور إحدى هذه المحددات أو تجاوزه بالتركيز على أطراف أخرى، كتميز المتلقي وظروفه ورغباته ومحاكماته لاستنتاج حالة البث التي يقوم بها العمل، أو الفنان المنتج.

إن التركيز على الاستجابات التلقائية، أو المقصود للمتلقي، هو أحد الموضوعات الشائكة التي قد يتجاوزها مجال الدراسات الفنية، وخاصة في المجال النظري، وما يترتب على انعدام هذا النوع من الدراسات لأحوال المتلقى ونشأته، والأسوار التي قامت على مدى الأزمان فيما بينه وبين العمل الفني.

وإذا كنا نقصد من وراء ذلك عزلته الظاهرية والمادية عن الفنون، إلا أن تقدير المسافة الفاصلة بينهما يحددها مدى احتياج كل منهما للآخر، وليس

في الأمر مساومة أخلاقية، كما قد يبدو من ظاهر الكلام، فالاستجابة خاضعة إلى هذا المستوى من الجذب والنفور، لتشييد الارتباط الصحيح بما ينتجه المبدع. وما يتلقاه المحتاج لهذا الإبداع، سواء لترميم القيم الجمالية الإنسانية، أو لتشييدها بموازاة الخطاب القيمي السائد في زمن دون غيره، وهذا يفترض مناقشة المحتوى أو المضمون الجمالي، أو الفني لهذا العمل.

طاقات وتشكيلات

إذا كان العمل الفني التقليدي قد تجاوز طاقاته الداخلية، وتشكلاته الخارجية، ليتحول إلى أكثر من مستوى التصوير والبحث مثلاً، فإن النماذج الجديدة كأوعية فنية، تملك في الوقت نفسه فض الاشتباك مع تقليدية الحامل الفني، واستمرار الكشف عن تبدل التأثيرات، التي تولدها الأشكال الفنية الجديدة.

إن القراءة التي يتناول عبرها الفنان مشروعه الذاتي، قد باتت مهددة اليوم أكثر من أي يوم مضى، نتيجة الانزياحات الواضحة التي تغطي حراكها مستجدات الثقافة الإنسانية اليوم، والتحول من هذه الذاتية إلى الآخر الذي يستقبل الإشارات الموضوعية للعمل الفني، كمحرضات يجوز لنا تسميتها بالمحرضات العاطفية، موضوع كل من الفنان والمتلقي، وما يتجاوز هذه العلاقة في النصوص النقدية، التي تبدي حياء أحياناً في الفصل ما بين ظلال وعي الفنان لعالمه وما تتركه ذاته من تأثيرات على العمل الفني.

ورغم ما ننتظره من المتلقي لإضفاء إمكاناته لاستكمال هذه العملية، إلا أن انعدام النظرة الأحادية في عالم المعلومات، والنأي عما اصطلح عليه بالهوية، يشكل مصدر قلق كبير لتفحص أنظمة التلقي الجديدة التي تعتمد التلوين، سواء في الاستعداد للتقلي، أو في الممارسة العملية لهذا التلقي. ودون أن يتيح للعمل الفني إطلاق أسواره على المخيلة. وقد ساعدت فنون الأشكال البسيطة منذ بداية الستينيات من القرن المنصرم في تفكيك العلاقة التقليدية، ما بين العمل الفني وذات الفنان المبدع لصالح الرابطة الجديدة، ما بين العمل الفني والمشاهد والفضاء، حيث ساهم هذا الفن البسيط، في انتشال

المشاهد من بؤرة التأويل الحنيني لوجود غابر، باعتباره كل منظم ونهائي، وفي تحفيزه على التحول إلى محيطه ومجتمعه، كما يشير (جون كويلاند في حواره مع دونالد جود). وقد يكون هذا ما قدمته الفنون الارضية (Land Art) من خلال إعادة التكوين المساعدة على الكشف عن "لانهائية الفضاء الكوني عبر عمليتي الهدم، أو البناء المستمرتين في الطبيعة وعن طبقاتهما الماقبل تاريخية المتعددة.

مفاهيم ومصطلحات خاصة

ولعل نشوء هذه التيارات في أزماتها ولدت المفاهيم والمصطلحات الخاصة بها، وهذا ما دفع المنظرين أحياناً لإعادة النظر في توجاتهم وآرائهم النقدية. توافقاً مع التوليدات الفنية المحدثة، التي تستلزم إحياء نظرياً للاشتغال بالمعلومات الجديدة، خارج النظم الحداثية التقليدية في الغرب(١). وهذا ما حققه فن التنصيبات أو الأشكال المجهزة في الفراغ في الانفتاح على الفضاء الخيالي للعالم، لتحري صورته وانعكاساتها المجتمعية. وهذا أيضاً ما يدعو للتوقف عند الاحتياجات التي تقدمها الضرورة التطورية للإنسانية بصورتها العامة، وشروط التحطيم والبناء التي تتكرر وفقها المنتجات الإبداعية الجديدة، التي تلملم شتاتها في أنحاء

---

(١) من البديهي ان الحكم على فن الراهن انطلاقا من معايير الحداثة، يمثل خطأ منهجيا يفضي بنا مؤكدا الى طريق مسدود. ولعل مثل هذا التمشي قد أفضى عند الكثير من النقاد أو حتى عند بعض أساتذة الفنون التشكيلية الى مواقف معادية لهذا الفن. اذ يتساءلون حوله، أي قيمة فنية وتعبيرية يمكن تمييزها من خلال أعمال جاهزة الصنع، متنافرة المواد والأساليب والأشكال وزائلة؟ إن هذه المعاداة للفن المعاصر من طرف بعض أنصار الفن الحديث، تذكرنا بوضعية مشابهة تحيلنا إلى الكتابات النقدية العربية التي طالما تنكرت لقيم الحداثة، لتطنب في مغازلة الذوق الجماعي الغارق في التعلق بتشخيصية أكاديمية وتوثيقية. فهل تتحول اليوم نفس هذه القيم الحديثة، إلى ذائقة تصبح بدورها حاجزا يمنعنا عن قبول المغاير؟
النقد الفني - د. سامي بن عامر - أستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

مختلفة من العالم. على هيئة نزعات، أو إشارات ترسم الشكل الفني الذي تؤول إليه الحال. إن الإشارة السريعة لمثل هذه الحركات تقدم إحالة إلى طرق التغيير التي تطال الفن بالتساوق مع الزمن الفكري الممتد من القرن التاسع عشر وحتى اليوم، لما تنطوي عليه من انقلابات شكلت انفتاحاً حقيقياً على النقد التشكيلي بمختلف توجهاته. وقد تكون أحيت السجالات المختلفة حول صلاحية التطورات الحاصلة في النظريات النقدية، أو النزعات الاجتماعية، على مضامين الفن إلى درجة إطلاق الأحكام النهائية على التيارات الفنية، من مثل «موت الفن» و«لاجدوى الإبداع»، ولقد كانت التيارات الفنية العربية في القرن العشرين مندرجة في هذا الإطار الغربي من التغيرات والمصطلحات والاتجاهات. في الوقت الذي كانت تنظر فيه إلى بناء الذات، وتحديد الملامح الأولى، وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، فتأثرت بكل توترات وتشنجات وأحكام النقد الغربي، واتجه العاملون في حقول النقد الفني النظري لمطابقة مقولاتهم مع ما ينتجه الغرب، حول الصورة والتصور والخيال، والموقف من المواد، وإنتاج كل ما يمثل العودة إلى التوافق مع العلوم، بسبب سطوة هذه العلوم على العصر. ولهذا فإن مناهضة منجزات العقل كانت تتوافق مع التسليم له، ومع الابتكارات الجديدة التي تجعل الإبداع مذهولاً من الإيقاع السريع لما يمكن دعوته علمنة العالم.

أما القضايا الملحقة بما تحدثه هذه العلمنة فهو ما سنراه منعكساً على سبل وطرائق تلقي الفنون، إذ أن الحامل للإشارات المعرفية سيغدو مختلفاً كلياً ضمن ما تطرحه هذه العلمنة، ولقد تغيرت بذلك مقولات الفن فعلاً وبتغيرها انشغل النقد لاهثاً للتعويض النظري عما يحدث، فالانخراط بالمتغيرات الفلسفية يقع بالتأكيد في إطار الصدامات الكبرى، المشكلة لمقولات الصدام الحضاري التقليدي، والتي تدعو العولمة إلى إزالتها كلياً، وفق النظرة الجديدة لمكونات العالم الخيالي للإنسان.

ولعل الصراع ما بين الأنسنة والعولمة سيأخذ مداه على مدى الربع الأول من القرن الحالي لتشكيل ارتكازات الفكر الإنساني بعامة، وعبره سيكون ممكناً تحديد المواقف من المبدع والمتلقي بآن، وقد يصل ذلك إلى نتائج نهائية بكل ما يتعلق بقضايا الهوية والتراث وكافة إشكاليات الذات أو الفرد، التي تتجه إلى الزوال في مقابل إعلاء معنى قبول الآخر كهدف يتجه إليه الإبداع وحوامله من وجهة النظر الغربية، والتي يعتقد أنها ستسود في النصف الأول من القرن الحالي، ريثما يتحقق البحث النظري المعادل، أو المتمم، أو المطور للنظرة الحالية إلى فنوننا، كجزء من إبداعات العالم الثالث، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، أو ما ترمز إليه من حيث التخلف الحضاري والتكنولوجي عن القطب الأول المسيطر. ليس على مستوى الاقتصاد فحسب، بل وعلى سبيل التفكير الإبداعي.. عبر محاصرته لكل ما يميز الشعوب الفاقدة لطمأنيتها، بسب تناقض ثقافاتها مع ثقافة الأقوى، وتبدل معاني الفهم والرؤية والأفكار لدى كل منهما، وبدلاً من الانسياق لما يدعونه التنميط العالمي، تتجدد المناقشات حول الصمود لفترة أطول أمام ما يبدو قدر الإنسانية الشامل، الذي يقع في مركزه الصراع الحضاري على قيادة الإنسان قبل السيطرة على العالم.

قلق وحصار

بعض الكتابات الحديثة في مجالات النقد، تتطرق اليوم إلى هذه الأمور، وتعبر عن قلق واضح إزاء ما أضاعه الفنان - الفنان العربي - في تخبطه خلف المتغيرات التي كانت تحصل في الغرب، وإلى جانب هذا التخبط، نلمس الحصار الهائل الذي عاشه الإبداع من كافة النواحي المتعلقة بالديمقراطية، وحرية التعبير، والاعتقاد، ومشروعية التصدي للانهيار الأخلاقي، والقيمي، والذي نكتفي بالإشارة إليه كأحد المحاور الأساسية، التي عانى منها الإبداع العصري بعامة، والتشكيلي بخاصة، حتى أن هذا الصراع قاد المبدع والناقد معاً لبناء علاقة تعتمد على التغريب والإحالة والتورية، لإخفاء بعض الانفتاح الذي تطمح إليه التيارات الفنية المعاصرة لقول كلمتها في مواجهة المتغيرات الحضارية.

هذه الإحباطات كانت تؤسس لإيقاع جديد، سيكشف بالضرورة عن اتجاه جديد للفنون نلمس ملامح وجوده عبر الأزمات التي أدت إلى إغلاق ما يقارب مائتي صالة عرض في باريس في السنوات الخمس الأخيرة من القرن العشرين، وإذا كانت فضائح المتاحف والبنوك لا تكفي لتلمس ما يصيب الحركة التشكيلية العالمية من تبديلات. فإن التوجهات النقدية والفلسفية منذ منتصف الستينيات، وبداية السبعينيات، قد استطاعت تثبيت مقولات ما بعد الحداثة، كتمهيد أولي لأنظمة فنون العولمة، التي حققت في الربع الأخير من القرن المنصرم تزايد التبادل والهجرة والانزياح الفني، فيما بين أوروبا وأمريكا من جهة، وأوروبا والشرق من جهة أخرى.

وبدلاً من البحث الذي قام به الفنان الغربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن النور ومصادره وينابيع الإلهام، الذي سيدفع بحركات التجديد، سبلاً إلى الأمام. فإننا نلمس في الهجرات الجديدة من يبحث عن الفضاء، والفراغ والصحراء، كمحرضات للمخيال الفني، ومولدات للتصور بعد أن حاصر العلم والتدفق الصوري الإلكتروني وأنوار الهولوجرام الفنان الغربي...

ورغم ما يشير إليه بعض النقاد عن قبول أوروبا مثلاً لمقاسمة دورها الاحتكاري للفنون مع القارة الآسيوية، فإن مركزية الفنون في أوروبا تبقى مستولية على صنع قرار النقد المحترف. كونها تملك المؤسسات النقدية، والصحافة المتخصصة في هذا المجال، إضافة إلى التراكم الأكاديمي الرسمي، الذي لا يمكن استعادة أهمية دوره لاستقطاب فنون العصر[1] وتحريكها.

---

(١) المعاصرة قد تكون بغير مزامنة، فليس تعاصر الأحياء دليلاً على تزامنهم مادام سؤال العصر عندهم ليس سؤالاً واحداً، وما دام الممكن لدى بعضهم غير ممكن لدى البعض الآخر. فمعاصرة الرسامين العرب لاستيطيقيا ساهم «سيزان» و«بول كلي» و«كاندنسكي» و«ماليفيتش» وغيرهم كثير في وضع لبناتها لا تعني أنهم بداهة متزامنون معها.

محمد بن حمودة - قضايا الاستيطيقيا من خلال النصوص - ص ١٢٤ دار محمد على الحامي - تونس ٢٠٠١

وخاصة أن هذا النقد استطاع هضم الهجرة التي تمت منذ منتصف القرن الماضي من شمال شرق آسيا إلى المراكز الغربية، وخاصة اليابان والصين وتايوان وكوريا وفيتنام، الأمر الذي أدى إلى دمج الكثير من فلسفات الشرق في مجالات الفنون الغربية.

غطاء الغرب

في هذا الوقت وحين كان الغرب تحت غطاء الديمقراطية والمركزية الأوروبية يحتوى إبداعات الإنسان بشموله، كان الفن العربي يحاول أن يجسد طموحاته تقديم لوحة أو عمل فني، يساهم في الإحياء الثقافي العام، وترميم إنسان ما بعد الاستعمار، ويبني الشخصية الاستقلالية ليكون فكراً جمالياً متميزاً، إلى جانب بناء جمهوره المثقف الذي عاش قطيعة طويلة مع العمل الفني لأسباب كثيرة فرضت عليه، ولم تكن بأي حال من الأحوال ضرورة مجتمعية. بل إن غياب الفكر المجتمعي الجمالي الموازي لما يطرحه الفنان من أفكار، شكل عائقاً لم تستطع لا الندوات، ولا المحاضرات، ولا اندفاع الأدباء والشعراء، للذود عن مكانة الفنون..

كل ذلك لم يستطع أن يحسن القبول الاجتماعي للفنون بشكل عام منذ منتصف القرن الماضي، وبقيت الحركات التشكيلية العربية مأسورة بأرقام الأميين، والفقر، والمرض وغير ذلك مما كان مفترضاً أن تحاربه المجتمعات العربية. وفي هذا المقام لن نتمكن من ذكر دور الأجهزة الحكومية التنويري، وخاصة الجماعات والمعاهد والمراكز الثقافية والجمعيات والنقابات لآن هذا الدور لم يكن خاضعاً بعمومه لمخطط نهضوي عام، يشمل مناحي الفن المختلفة.

قد يكون للصدامات السياسية الداخلية والخارجية دور أكبر في تغيب دور الفن المجتمعي، وبالتالي انتفاء قيام حركات نقدية، أو تيارات يمكن أن تبلور عطاء قرن من التجريب التشكيلي، إضافة إلى سقوط الطبقة الوسطى

في المجتمعات المتحررة التي راهن عليها الفنان التشكيلي العربي كواحدة من حاضنات الجماليات الصاعدة.

والسؤال اليوم، ونحن نفتتح السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين، إلى أين تمضي الفنون العربية؟ وما الذي يؤخر حركة النقد عن أن تكون فاعلة في تجسيد العلاقة فيما بين الفنون العربية ومثيلاتها في العالم. وهل ستذوب ما بنته سابقاً لطموحات النهضوية في مناخات العولمة.. بعد أن بدأ الفن في المركز يتجه كما أشرنا إلى مفاهيم الفراغ والصمت. ومواقع انتفاء الأثر، التي تحيل مباشرة إلى القطيعة مع المرجعيات لبناء نسق مختلف يولد دلالاته الجديدة برفض العلاقات التقليدية ما بين «الدال والمدلول»، بالطموح إلى لا نهائية الدلالة المتوقعة من هذه العلاقة، وهو المبدأ الذي قدمه «ميشيل فوكو»[1] حول الإزاحة المعرفية التي تمثلت في الانتقال من الإنسان، أو العقل البشري كمصدر للمعرفة، إلى اللغة في جبرية تشاؤمية لافتة للنظر.

قد تبقى العلاقة التشابكية صفة من صفات ما يربط الناقد بالعمل الفني، ولن نقول التصادم، وبكلا الحالتين فإن عدم ثبات وجهات النظر، أو أنماط التفكير سيؤخر مرة أخرى المحامل التشكيلية العربية عن لعب دورها في الوسط الفني العالمي. وقد تبقى المنجزات الفنية صيغاً ومشاريع بعيدة عن بناء تقاليدها، نتيجة التغير السريع، موضوع العصر. وسنبقى نردد إن جذور أزمات الفن التشكيلي العربي ستبقى عالقة في حقول النقد الذي لم يبلور نظرياته، وسيبقى ضحية هذه العلاقة التشابكية، المتلقي الذي ينتظر أن تنفتح أمام عينيه فراديس النظر الممثلة لروح العصر.

---

(١) ميشيل فوكو: (١٩٢٦- ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي،يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون»، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. ابتكر مصطلح «أركيولوجية المعرفة». أرّخ للجنس أيضاً من «حب الغلمان عند اليونان» وصولاً إلى معالجاته الجدلية المعاصرة كما في «تاريخ الجنسانية».

العجز عن قراءة التاريخ

مراجعة النقد التشكيلي في الجانب المتصل بما هو مؤثر في حياتنا الثقافية، والإبداعية، عبر تحليل المبصرات، يجعلها مرتبطة بالحاضر، ومعبرة عن زمنها الخاص، الذي يبرز حدودها الإبداعية، وإمكاناتها الخاصة، وظروف تخلفها عن تأكيد وجودها الحي، والأسباب التي تحول دون ربطها بتيار، أو تيارات كان من الممكن أن تتولد لربط حركة النقد بما هو منتج في العالم. خاصة بعد اتساع رقعة الثورة المعلوماتية، وربط العالم بشبكات من المعلومات تتجاوز ما كنا نتوقعه في هذه المعالجة التاريخية. إضافة إلى مشاركة نقادنا في عمليات تبادل المعلوماتية، واشتراكهم في تحرير المواد الصحفية في كثير من الصحف الصادرة في أصقاع العالم.(١) مما يؤهلهم لوضع خطاب فني يحمل خصائص النزوع إلى تراكم المعارف الموضحة لحال التشكيل العربي بعمومه، والمقاربات التي تجمع حدود التجارب القطرية إلى بعضها كنسيج إبداعي، تتكامل خصائصه بتكامل الذات المبدعة، بعيداً عن صيحات الإتباع والوقوع في مغناطيسية إبداع الآخر البصري النابع من التقليد الذي تكلم عنه النقد لإخفاء العجز في قواه التحليلية، وابتعاده المقصود عن تشكيل نظرية تهتم بالتعبير البصري، وإقامة ركائز ثابتة تتمحور حولها مجموعات المبدعين وهم يحاولون عرض تصورهم للحياة الصورية بمفهومها الواسع، والإخبار عن المرئيات

---

(١) الكتابة الفنية النقدية في الصحافة على بساطتها ضرورية، لأن مهمة وسيلة الإعلام تكمن في تقديم معلومات عن النشاط الفني اليومي، ونقل رؤى وتصورات الفنانين، فتكون منبراً لتبادل الآراء ولا بد أن تعتمد وسائل الإعلام التي تتطرق لهذا الشأن مختصاً فنياً واحداً على الأقل، تكون لديه رؤية فنية جيدة يستطيع من خلالها المساهمة إلى حد ما بإشاعة المصطلحات الفنية الصحيحة وتقييم التجارب التشكيلية على حقيقتها بما ينعكس إيجاباً على ذهنية الجيل. وعادة ما يرتبط مصطلح الناقد بإنسان ذواق للفنون يمتلك صوراً مجازية متعددة حين يقف أمام عمل الفنان ويتمتع بإحساس مرهف ونفاذ بصيرة نقدية إلى جانب المقدرة على الكتابة.

العربية المعاصرة من خلال مقولات العصر، ونماذجه الفلسفية التي تشير إلى دلالات بصرية متغيرة، ومختلفة، ومتضادة، بحسب تسجيل تلك الظواهر بوصفها ناتجة عن منهج تصوغه مناهج الفن الحديث في العالم، بالعودة إلى الذات كمعادل للوعي الذي يقود إلى حقيقة العلاقة بين المرئي والرائي ومادة الرؤية. فكيف نرى؟ ومن الذي يرى؟ وهل تشكل المادة البصرية المنتجة مادة رؤية تستحق ما تولى من اهتمام؟ أم أنها لم تصل إلى هذا الاهتمام بعد.

لا نختلف كثيراً، أو لنقل إن الآراء تتعدد حين نقول: إن من يرى هو الذي يمتلك وعياً بصرياً للجوانب الفنية والتقنية والتاريخية لعملية الإبداع البصري. بل إن قراءة إمكانيات هذا الرائي تقود إلى الحضور العالي السوية المميز لارتباطه بالحركات الفنية، بحيث يستطيع أن يوضح الإضاءات اللازمة حولها، وأساليب العبور إلى فهمها، كمنتجات إبداعية ليست معزولة عن الفعاليات الاجتماعية والفكرية.

وإذا كانت الأقلام النقدية في المراحل المرافقة لهذا التراكم البصري عاجزة عن مواكبة التطورات السريعة والمضطردة، فغالباً ما كانت تخفي عجزها خلف سلسلة طويلة من الإحباطات، حاولت أن تلصقها بالفنون البصرية، وليس أدل على ذلك من الاتهامات المستمرة بتبعية هذه الفنون للغرب، والتندر بالمؤثرات العربية على بول كلي وديلاكروا وفازاريللي، وغيرهم ممن بتنا غير راغبين بترداد أسمائهم في كتاباتنا كأبطال تاريخيين يقودون كل مراحل الإبداع العربي في المجالات البصرية المتنوعة (يلاحظ غلبة الفنانين العبرانيين)، ولا يكاد يخلو مقال كاتب تشكيلي من هذه الشكوى، التي لا تشكل أكثر من عجز واضح عن قراءة التاريخ، والسبل التي تساعد على إعداد إمكانات التواصل فيما بين أطراف العملية الإبداعية. ولست أنكر نهائيا الدور الكبير الذي لعبه النص النقدي الغربي في قراءة الأعمال الفنية في الغرب، كما أني لا أبتر علاقتنا بهذه

النصوص، أو الفنون التي تم تطبيق العمل عليها أكاديمياً وفعلياً في أغلب المحامل القطرية.. إلا أن ما أعنيه هنا أن النقاد والتشكيليين العرب غالوا في مصادرتهم للمبدع العربي، تغطية لقصورهم التصويري وإخفاء لعجزهم عن الاهتمام بمتطلبات الحركات الإبداعية البصرية في العالم العربي، وإذا كان انسحاق مبدع النص النقدي العربي أمام مثيله الغربي مثار نقاش، فإن المبدع البصري التشكيلي في منطقتنا قد تجاوز هذه العلاقة منذ فترة طويلة، إضافة إلى تجاوزه لمصائب الواقع الثقافي والفكري العام في الدول العربية. إن إبداع العمل الفني يخضع لنظام الروح الباحثة في كل لحظة من لحظات تألقها وتصورها. وما يتجاهله النقد إن العمل الفني لا يريد أن يحقق في أمور الحياة مكاسب تضيف حقائق جديدة بقدر ما تريد أن ترسم صورة إمكانات البحث وتوجيه الممارسة باتجاه ثقافة العصر، لإغناء لغته وإعلاء اقتران الأفكار بطبيعته البشرية، لتجاوز وتخطي ما نفترض أننا بدأنا به من رؤى تتجاوز ما يمكن أن نراه في حياتنا.

فأهمية العمل الفني الذي يجب أن يلقى اهتمام النقد والنقاد إنما تتجلى في الإمكانات التي يخلقها للحوار، سواء فيما بين الفنان وعمله الفني، أو فيما بين المتلقي والعمل الفني، أو فيما بين المتلقي والفنان. وأعتقد أن الأهم هو ما تثيره العملية الفنية بمجملها من حوار فيما بين المتلقي وروحه أو ذاته أو تركيبته، فمن خلال هذا الحوار يلمس الناقد السوية البصرية التي تعيشها الحركات الفنية، وما استطاعت أن تعكسه من قيم ترفد الحياة بطاقة الاستمرار والعدالة والجمال، متجاوزة قلق العصر، وتناقض الفكر واهتراء الأخلاق، بالتأكيد على ممارسة العملية الإبداعية التي نرغب أن يمارسها النقد من منظوره وموقعه واهتمامه الإنساني.

وإذا كنا نشير دائما إلى القيم الإيحائية التي يقدمها النقد اعتماداً على ما يبثه العمل الفني من إيحاء، فإن المقصود هنا ليس التطابق الإيحائي قدر ما

نشير إلى الرسالة التي يحملها كل من النقد والتشكيل خارج أطر التعقيد الذي يطال ميكانيكية إنتاجهما، فكل منهما يحتاج إلى موهبة متميزة كي يقدم الحوار المطلوب منه فلسفياً واجتماعياً ومادياً، وبما يحقق صلة أي منهما بمسائل علم الجمال الإنساني وقوانينه، وتحليلاته، وكل ما يشير إلى أنهما يبدعان الحياة في محيط ظروفها المعرفية.

الصياغة البصرية، ونقدها، وسائل أو حوامل أشمل من الكوادر العامة التي تقود إلى حرفيات تجمد بمرور الزمن، ولا نعيشها للقول بنكهة الهوية، لأن ما ندعوه الجوانب التحريضية للتصور وإبداعه، الإشارات التخييلية ستكون آنذاك بعيداً جداً عن فضاء الانتشاء بما يضيف إلى التجربة، ولن يكون بمقدور النقد تحقيق عدالة المحايدة في النظر إلى العمل ، ومنتجه، فرداً كان أم جماعات، كما أن الحوار الذي قدمه التصور سيفقد حرارته الدرامية وقواعد صياغة إيقاعاته البصرية.. أي أن اللغة التي يمكن أن تضبط العلاقة فيما بين المبدع التشكيلي والمبدع الناقد ستكون عرضة للتهتك والابتعاد عن معالم التصور وساحات الاشتغال به.

ولكي لا يبدو أن هناك صراعاً بين التشكيل ونقده، أو الإحالة إلى قضايا إيجابية بمواجهة أخرى سلبية لابد من الآخر، إلا أن نسيجاً واحداً يفترض أن يجمع كل منهما، فإدانته لا تشكل الآخر والإشارة إلى تناقضهما أحياناً أكثر أهمية من احتساب التعامل مع تركيبتهما المركبة، أو مع خصوصية المذاكرة التي يقتضيها استقطاب المحتوى العام للإدراك الجمالي الذي نحققه عبر أي منهما. فهما قطبان للاستقبال، نقوم عبرهما بتلقي الإشارة (البصرية والنقدية) وكل ما يعين على التنبؤ والابتكار ورفد الطاقات المبدعة، أو الكشف عن الرسائل المخفية التي تقدمها الفنون لشعوبها التي ينطوي في إسارها التساؤل الأول الذي كنت قد أشرت إليه، من يرى؟ وماذا يرى؟..

ولعل السؤال الأشمل الذي كان على النقد أن يعمل عليه هو: كيف نرى؟ هذا السؤال الذي يشتمل على التراكم الحضاري الإنساني، وخصوصية هذا التراكم لدى مختلف الحضارات إنما يجيب بشكل تلقائي على جوانب مهمة في رؤية الثقافات البشرية على مدى الأزمان، ولا يمكن أن ننفي تجلياتنا في المساهمة بصياغة أطراف من هذه القضية الشاملة سواء بالإبداع أو الابتكار أو التقليد والمحاكاة أو الاحتكاك والحوار، ولن يعيب مطلقاً تسمية الأشياء بمسمياتها، والوقوف على مشهد الحقيقة التشكيلية العربية انطلاقاً من حقيقتها التاريخية والحضارية والإنسانية.

السرد والمعالجة البصرية

أن نتصور أو نسرد، يعني أننا ننتمي إلى كون، وإلى نمط من التفكير الجمعي المتفق على توصيفه، وبقدر تعدد فضاءات الكون تتعدد الأفكار والمواضيع التي يسعى الإنسان لتحقيقها... إنه يمثل الكائن، ويصوغ مخيلته. وطريقة توليده لتقنيات التفكير التي تعتمد على الروح العفوية وقد تم اعتمادها على وهم التجلي الإنساني «من خلال الحدود التي يسيطر بها الكائن على الزمان والمكان لبناء أفكاره التي لم تعد مرتبطة بقاسم مشترك محدد، وإنما بقواسم تحقق تجلي الكائن في طروحاته التعبيرية. وأهم هذه الطروحات الصورة التي تمكن الإنسان من تحقيق أفكاره وتحويلها إلى محسوسات إنسانية كونية».

هذا ما دفع السرديات البصرية الأولى للثبات على جدران الكهوف، والتي عبّرت عن الإمكانات الداخلية لبنية الصورة في تجاوز صعوبات العيش. إذ ظهرت منذ ذلك الوقت القدرة اللامتناهية للكشف عما تفقده الروح، إنها شهادات تمثل الهبة الممنوحة للإنسان كقيمة تعبيرية، ستؤدي لاحقاً إلى

نفيه من عالمه " والاهتمام بالحال الذي آل إليه استلابه. وهو يلج مجاهيل طقوس هذه الصورة، التي بدت حلاً واضحاً لمعالم الحيرة الروحية، التي بدأت مع تعقيدها حياة الإنسان ليبحث عن حلول إبداعية.

هكذا استطاعت الصورة أن تفرض نفسها كمنتج، أو مادة لحكي، أو أي إبداع يعوض الشحنة العاطفية الذاتية التي يفقدها الإنسان وهو يسل الصور من كهوف ذاته لينقشها على كهوف الطبيعة، مستمتعاً بالحياة الموازية لوعيه، ليثبتها على هيئة صور تفسر الوقائع التي يعيشها.. بنقوش ترسم محيط الكائنات عميقاً في الكهوف، وعالياً على سقوفها. وكأن الإنسان يقصي هذا الطقس عن العيون العادية التي من الممكن أن تقع في سحرها، أو في دائرة طاقتها، خاصة بعد أن استطاع الإنسان آنذاك أن ينتقل في إبداع الصورة من الشكل المحفور إلى الشكل الملون، حيث أضحى العصر عصر تلوين، الأمر الذي حقق للعقل أو المخيلة البشرية أن تحقق التهويمات والتصورات الذهنية وتحولها إلى حقائق قادت الثقافة البصرية لتحقيق معنى الارتقاء بالدور التاريخي لهذه المخيلة إلى مستوى تمثيل الأسطورة والحكايات، وما يشير إلى السحر الذي ربط الإنسان بما وراء الطبيعة، بعد أن أنجز صلته بالطبيعة وكائناتها، والسماء وامتدادها وتحولاتها الصورية المذهلة.

«كما أن انتقال الكائن من بناء الصورة على جدران الكهوف لتصويرها على جدران الضمير إنما فعّل إمكانات التخيل والتأويل والتقدم أكثر في قراءة الذات، وتحقيق البنية السردية الخصبة التي حاكى من خلالها بنيته الزمنية التاريخية والخيالية، فكان لا بد من لغة حاملة تستطيع المعرفة أن تؤطرها، وتحدد توجهها بوصف الخيال حركة زمانية. وباعتبار الصورة علامة تولف بين " الدال والمدلول، بين الكلمة والتصور، والارتباط بين كلمة معينة أو صورة صوتية ومفهوم معين هو ارتباط اعتباطي. ومع ذلك، ليس للعلامة

دلالة بمعزل عن العلامات الأخرى في نظام اللغة نفسه، فهي تكتسب دلالتها من مكانها في نظام الاختلافات. ونظام الاختلافات هذا يتوسع أفقياً ليقطع سلسلة من الدوال مكوناً سلسلة دالة».

كتب جبرا إبراهيم جبرا[١] تحت عنوان الفن والحلم والعقل : «إن الفنانين العظماء هم في الغالب رجال سافروا بعيدا في عالم الوهم وعادوا بقصص يحكونها، إنهم مثل السندباد، رجال يعودون دوماً من المجهول، أثرياء، ويقومون مثل السندباد أيضاً بوضع ثرواتهم تحت تصرفنا، إنهم يعلمون أن رحلات خطرة أخرى في انتظارهم وهم لا يستطيعون مقاومة النداء». لعل مقارنة وهم جبرا في المقطع السابق بالنتائج الوهمية عن العالم وحركته، تدعو للفصل بين الوهم والحلم، حيث يبدو الوهم هنا بمعنى المخيلة، أي الشيء المظنون، ومعناها باليونيانية (صورة ذهنية عن الشيء) أي صورة بلا تماسك وبلا مظهر. في حين نرى الحلم بالطريقة التي تجعله حياة أخرى، وهي طريقة غوغان حين يصر أن الله ينتمى إلى الحلم. بعضهم يجسد الحلم في كلمة، وآخر في صورة، وفي سرد الحلم يكون الحلم هزيمة مثلما هو انتصار، وبمقدار ما يكون الحلم ارتداداً إلى العالم الداخلي فإنه يكون إسقاطاً على المطلق المستحيل.. قد يقتات الحلم على أحشاء المرء حد الإنهاك، لكنه يستطيع دفع العقل إلى عوالم أخرى أما الخيال، فدون غيره " له قدرة سحب الحياة من الزمن وتثبيتها في العمل الإبداعي لتكون أساساً لتوليد عمل إبداعي آخر، نتمكن من خلاله من التحديق الدائم في الحياة الوهمية التي يبدعها الفنان والتي تتميز بشروطها الخاصة، النائية عن الأثر الذي ساهم في تشكله، وجعلها بديلاً مستمراً في خلوده. بينما تبقى

---

(١) **جبرا إبراهيم جبرا** (ولد في ١٩٢٠ وتوفي في ١٩٩٤) هو مؤلف ورسام، وناقد تشكيلي، فلسطيني من السريان الأرثوذكس الأصل ولد في بيت لحم في عهد الانتداب البريطاني، استقر في العراقبعد حرب ١٩٤٨. انتح نحو ٧٠ من الروايات والكتب المؤلفة والمترجمة المادية، وقد ترجم عمله إلى أكثر من اثنتي عشرة لغة.

الحياة بإطلاقيتها واقعة في إطار الحدوثية الفانية بقانون تعاقب الأشياء وتفاصيل الزمن الهش، وهذا دولاكروا[١] حين كتب (لا يعمل المرء لينتج الفن فقط وإنما ليعطي قيمة للزمن).

نحن نحاول تحويل عوالمنا إلى صور، والصور إلى سرد، ويختلف الناس في إدراك عوالمهم وقدراتهم لتسخير تلك الصور وجعلها مادة للسيطرة على الطبيعة، المرئية والكامنة، وهنا يبرز التساؤل: هل تكون الصورة في موقع مبدعها ومكان ما يوازيها في الواقع بعد أن تنفي الأشياء والعوالم المكونة لها؟.

في السرد الجمالي تحل لوحة بيكاسو[٢] محل القرية المقصوفة كشاهد ثابت على العنف، وكذا صرخة مونش، وإعدام غويا، وآلاف الأعمال الصورية التي حققت بدائل للحياة ومعادلالها.

الصور هي العالم.. وعصرنا يفضل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود. وما هو مقدس بالنسبة له ليس سوى الوهم، أما ما هو مدنس فهو الحقيقة. ويتزايد الوهم، بحيث أن أعلى درجات الوهم تصبح بالنسبة له أعلى درجات المقدس (فويرباخ - جوهر المسيحية - المقدمة). الصور هي العالم - لكن هذا القول لا يمثل كل الحقيقة، فالكثير مما لا نعرفه الآن يبقى خافياً في الصور المؤلفة لمادة الابتكار السردي، إلا أن وعي ما هو موضع النقاش والنقد يبقى المادة التي

---

(١) فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا (فرنسي) (Eugène Delacroix): ولد في ٢٦ أبريل ١٧٩٨ - وتوفي في ١٣ أغسطس ١٨٦٣، رسام فرنسيمن المدرسة الرومنطقية ومن رواد المدرسة الرومنطقية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفروغيره. من أشهر لوحاته الحرية تقود الشعب التي رسمها عام ١٨٣٠م ولوحة سلطان المغرب التي رسمها عام ١٨٤٥م ولوحة الجزائرياتالتي رسمها عام ١٨٣٤م ويبدو فيها تأثره بسفرته إلى شمال أفريقيا

(٢) بابلو بيكاسو: رسامإسباني - ولد في مدينة مالقة (إسبانيا)، ١٨٨١ -١٩٧٣.

ينصاع لها الحكي، مما يجعل الأمر منفتحاً على الخيال البشري، وتأهبه الدائم لتوليد النصوص التي لا تعبر عن المتصور إلا في حدود الموضوعات ذات الصلة بالمكان والزمان، والتي بتحققها يتم توصيف السرد وتحديد معانيه. ولعل الإشارة المحددة إلى السرد توحي بالإحالة إلى اللسان، العقل، اللوغوس، والحوار اللامتناهي الذي توفر الصور الوقود الدائم له لبناء عوالم بلاغية تبرهن عن التجربة الإنسانية وموروثها الإبداعي.

لا شك أن خطاب السرد يقوم على الإرسال والتلقي لتفعيل دوره، وقد سعى الإنسان لتطوير أدوات الإرسال عبر العصور الوسائطية التي يوجزها ريجيس دوبريه[1] بعصر الخطاب، ونعني به عصر الأصنام بالمعنى العام للكلمة. كما تعبر عنها الكلمة الإغريقية eidolon - صورة، وهو يمتد من اختراع الكتابة إلى اختراع المطبعة، ويطابق عصر الكتابة عصر الفن الذي يمتد من المطبعة إلى التلفزيون بالألوان (التي تبدو لنا أكثر وجاهة من الصورة الفوتوغرافية أو السينما)، أما عصر الشاشة فهو يقابل عصر البصري ونحن في صلبه الآن.

لكل عصر لغته الأم، فالصنم تحدث الإغريقية، وتحدث الفن الإيطالية فيما يتحدث البصري الأمريكية. في البدء كان اللاهوت ثم الجماليات ثم الاقتصاد، وهذا مرآة لذاك " من يقرأ تاريخ الفنون الإنسانية، يدرك أن كل المنجزات الجمالية إنما هي مقدمة حقيقية على صلة بتخطيط مستقبل الإنسان ومشاريعه الخيالية، يستعيد عبرها صلته بالتاريخ والممارسات والخبرات التي

---

(١) ريجيس دوبريه: ولد في باريس في ١٩٤٠ ودرس في مدرسة المعلمين العليا. سافر إلى كوبا العام ١٩٦١ للعمل في مشروع محو الأمية. ورأى وحدات قتالية في حرب العصابات الفنزويلية، وعاد إلى فرنسا للتدريس في نانسي في عام ١٩٦٣. بناء على دعوة كاسترو، سافر دوبريه إلى هافانا في عام ١٩٦٥. تابع جيفارا إلى بوليفيا في عام ١٩٦٧، حيث سجن. تم الإفراج عنه في عام ١٩٧١، حاضر وكتب عن الدين والمقدس، درس تأثير تكنولوجيا المعلومات على الثقافة.

سعى بها نحو الحقيقة، باعتبار هذا السعي نشاطاً للوعي، يذهب بالفنون إلى الأحلام، وبالإنسان إلى عزلته التي يتأمل من خلالها الحياة.

لا شك أن تداخل الثقافات وتلاحقها والتبادل فيما بينها يمثل خطاباً تعديلياً بشكل مستمر لوجهات النظر السردية، بما تحمله من إشارات ومسارات وأنماط لها تصوراتها التوضيحية، وباعتبارها مرجعيات للتحقق الوجودي، ومضمون السيرورة المولدة للتعبير الرمزي، الذي يقود لإدراك الصور في وضعها السردي المتخيل. وكذلك على غرار ما يفرضه الواقع عليها من تغييرات تتمثل في الهدم والبناء، وكذلك التواصل والقطيعة مع محاور السرد، باعتباره مظهراً لتبلور الصور وتمثيلها للحالة التخيلية المكونة للتوازن الإنساني في خضم الألم والمعاناة والإصرار على دفع الموت والفناء والتواصل مع عوالم الرؤيا والأمل.

في عمق الحقيقة نقر بأن الصورة ثقافة، وتتجلى فاعليتها بقدر ما يمتد عمقها في زمن إنجازها، وبالتالي فإن ما نعتمده فيها هو الشكل المصطلحي لمعنى الصورة المطابق لقيمة إنجازها، أو المميز لنزوعنا إلى انتهاكها للتغيرات الأدبية التي اعتدنا ترجمة أحاسيسنا بها، وهي في هذا المعنى تتجاوز الميراث الثقافي المشكل لذواتنا، وخاصة حين تهم الصورة بتجاوز مدركاتنا أو تخيلاتنا، لتصنع حقائقها التي تحيد حقائقنا، أو تجعلها قلقة في معادلاتنا الذهنية والعقلية والروحية.

وإذا كان الصوفيون يزعمون بأن الكتابة سبيل للخروج، فإن ذلك يستدعي الانتباه إلى أمر أن الصورة ليست كتابة جامدة، أو أنها يمكن أن تهدد الروح الإنسانية، كون المعتقد الثابت أن الكتابة والكلمة والأدب أشكال لإحياء الروح وبعث الضمير. إذ طالما أن الحقيقة هي ما نعيشه أو ما يستجد في الفكر والحياة، فإن الصورة تبقى جزءاً مهماً من هذا الجديد الذي يقدم رؤياه، علماً أنه جزء لا يتجزأ من المستقبل..

إن الاختلاف حول مفهوم السرد هو اختلاف بالتأكيد حول بنية الصورة، إذ تتداخل معاني السرد وتتوزع توزع البنى الثقافية والهويات والإثنيات. والمهم ألا يتحول جوهر السرد إلى قفص، بل أن يبقى فضاء الجوهر الإنساني ليستمر في السرد والحكي والتاريخ خارج مساحات الصمت التي تنفي إمكانية الاستمرار في توليد الصور.

لا أعتقد أن البقاء في حيز النقاش حول سردية النص والمنهج، ذاكرته، الوهم المتحقق عنه، يمكن أن يعوض عن الاختيار باعتباره تخييلاً، أو واقعاً منسوجاً يمتد في الزمن، إلى الوراء والأمام. السرد يعيد صياغة الواقعي والمتخيل لتشكيل الأحداث بما في ذلك كل الأطراف المتعاملة معه، والمشاركة في وقائعه وأوهامه. كما في حالة الرواية أو ما تقوم به من تمثيل مفهومي ورمزي لتحقيق رؤية يتم من خلالها اكتشاف العالم، واكتشاف النص ذاته عبر الصور المكونة له، والتي تحتاج إلى جانب بلورتها إلى النقد، ليس نقد النص أو مجموعة الصور المتحققة، بل نقد البنى الأساسية المكونة لها، بما في ذلك البنى والأنساق الاجتماعية المولدة للأفكار، هدف الهدم والبناء والتشكيل.

"إن الصدمة التي تقدمها الصورة بالشكل المكثف واللحظي تضعنا وجهاً لوجه مع التاريخ المضغوط في لحظة متناهية في القلة، ودالة على اقتراح الانفصال عن المشهد الأدبي السردي الذي يستعير التراتب والتتالي لتحقيق البناء المعقد للحضارة، مما يزيد في لمس نبض يخبو ويخفت في أغوار الحركة اليومية المتفجرة في المدينة الحديثة، والتي لا يلم شتاتها إلا صورة كاشفة تؤطر المستقبل في لمعانها.

قد لا أكون ملماً بفلسفة السرد وحاضره القلق، إلا أن الإنسان الذي حقق جسده في كلمة، وحلمه في موضوع، وجسد صراع المثل في ملاحم وأساطير استبطنتها الكلمات والقصائد والحكايات باعتبارها مشكّلات للغة تتحول إلى صور. هذا الإنسان بدأ يفقد لغته في هذا العصر، وهذا يعني (فقدان خزان واسع

لا محدود من المعاني المشكلة للذات البشرية، إذ كلما تصاعدت سلطة الصورة فقدت اللغة أحد أدوارها الأساسية، وحاضر الصورة لا يطرح أموره للتداول، بل إن عالماً من السيطرة والاستبداد يرافق سطوع صورة الصورة، التي تحيل الكلمة إلى لا كلمة، عبر مواجهة خطرة تحيل الثقافة المطبوعة إلى ثقافة إلكترونية جامعة تغير معالم المعرفة ووسائل نقلها وإنتاجها.. إنه الانتقال من الغاية إلى الأداة. غياب الصوت في الكلمة يجعلها صورة خرساء، لكنها بالخبرة ترثي صلابة الصوت كمشكل تعبيري لأحوال المخيلة وسحرها، حيث يرتب الصوت المعاني الرمزية للكلمة، ومن ناحية أخرى فإن التطور النظري لبنية القراءة لا يمكن إخفاؤه نهائياً ونحن ننظر إلى صورة الكلمة، فقد أتقنت البشرية صياغة الصوت المرافق للمعنى، وسيكون أمراً عظيماً أن تستطيع الصورة إلغاء هذا الإرث الإنساني رغم ما يشكله هذا التصور من فزع ورهبة لدى الأجيال الآتية.. الواقعة في مساحة شاسعة بين الجنون والعقل).

إن الدور الذي تلعبه الصورة كبديل حي للكلمة، يؤكد التركيب الخاص لهذا الدور في إقصاء الإنسان، بجعله يعيش حالة الحياد من عالمه، حيث يبدو العالم بأحداثه (القريبة والبعيدة) عرضاً يخاطب اللذة أو يقصيها، فكل شيء قابل للاستعراض، الحدث، الخبر، الموت، العنف، الاستعمار، الجنس، الجمال وغير ذلك من الثقافات الجزئية. بكل الأحوال، نحن نحاول أن نستفهم، نأمل، للتعبير عن قلق وخواء مما هو غير متوقع.

بؤس الحقيقة في الفن

التحقق من أهمية الجوانب النظرية في الفنون البصرية العربية يستحق العودة إلى الجهود النظرية والآراء المختلفة لكل الكتابات الصحفية والأعمال النقدية ومختلف النصوص التي أبدت التزاماً بأنواع الممارسات الفنية في مختلف الحقب والفترات كونها تميز اشتغالات تخصصية على صلة بحقيقة ما طرحته هذه الفنون وما انطوت عليه اهتمامات الفنانين من جدية التعامل مع الأفكار والإيديولوجيات والمذاهب والمدارس بصورة عامة وكل ما يدفع للإجابة على التساؤل عن معنى الحقيقة التي جهد الفن العربي لإبرازها، وهل استطاعت هذه الكتابات بمجملها وعلى امتداد الجغرافيا العربية أن تفسر كيف يعمل الفن عبر الأصداء النظرية التي أحاطت باشتقاقاته المحلية كمدخل لتكوين بنية نقدية للأفكار البصرية التي تم تمثلها أو تقليدها أو ابتكارها بحيث يمكن الرجوع إليها على مستوى البحث في الأسس والمفاهيم لتفسير النموذج أو تحليل القضايا الأساسية التي شكلت في فترة من الفترات اهتماماً خاصاً له لغته المستلة من هذا النوع أو ذاك من هذه الفنون.

الفنون لغة الثقافة

تقدم أغلب الدراسات المنتشرة في تضاعيف الصحف والمجلات والكتب خلفيات توثيقية ثقافية - أدبية في عمومها بشأن اللغة النقدية المهتمة بتعريف القارئ أو متلقي الفنون البصرية بالدعاوى الرئيسية المعاصرة أو التاريخية للفنون على اختلاف توجهاتها محاولة استنباط لغة تفسر المعاني البصرية وفق حسابات تراوح بين العقل والأحاسيس والعواطف التي غالباً ما تكون مخبوءة في الأغراض المباشرة للفنون الإنسانية والتي قد تصل حدود السحر في استقطابها للوعي والقبول أو التكيف مع فصول تطورها

من الزيف إلى القيمة سعياً لتحقيق المسؤولية الفكرية التي تقتضي التدريب المستمر على إنتاج الفنون ونقدها باعتبارها ظاهرة إنسانية حية تكمل باقي الظواهر المنتجة للحضور الفكري الإنساني الذي يحتاج باستمرار لحوامل لغوية مركبة ومنها اللغة البصرية التي لا يمكن استبعاد أطرها الفلسفية التي تبني السجالات والاستقصاءات المعرفية والتمثيلات المعنوية بعضها فوق بعض للوصول إلى أسس تتيح لاستنباط النظري منها كخلاصة نصية تشتمل على المعايير التي تجعل الفن فناً في قراءاتنا له وتحليلنا لبنيته الداخلية وعلاقته بجنسه وما يتجاوز هذه الصلة.

لاشك أن الفنون البصرية تمثل اليوم لغة الثقافة الأشد احتياجاً لبناء وتوضيح المفاهيم التي قد تمتد إلى خارج الحيز البصري، للتعبير عن المزاعم التي تطلقها الفنون القائمة على المشاركة بالمعاني والحس والفهم والأفكار، وبالنظريات التي تتجمع حولها تطلعات المتصارعين لإنتاج الصورة، وقبل ذلك تقنيات إنتاج الصور القادرة على تمثل العصر وأفكاره حيث تتنازعها رصانة الهدف وجدية تلمس الواقع المنقسم بين الماضي والحاضر، المادي والمثالي، الملموس والافتراضي.. الحقيقي والبديل عنه، المفصل والمختزل وكل ما يسوق الإبداع باتجاه ابتكار نظريات للمفاهيم الكبرى التي عليها أن تجيب عن أسئلة الفن المعاصر، والأطر الأكثر أهمية وحساسية التي على النقد أو التنظير طرحها بالاعتماد على ما ندعوه إعادة التفكير بالمتحقق أو المتطور من الذات الفنية العربية سواء بالتطرق للأصول أو بتجاوزها. فالمهم ليس التعليق على المنجز، وإنما الاستنتاجات الحية التي تقلب المفاهيم الغائمة، وتقود جمهور الفن للتخلي كل مرة عما أنجزته المقدرة الإبداعية، لتدفعه في جحيم الاختبار والتجريب بالاستعاضة عن المعروف بالمجهول وبتعليل الصلة بين الجميل والمدهش.

من الواضح أن النصوص التي شكلت خطاب النقد الفني لم ترق لتشكيل النموذج ولهذا ستستمر في ابتعاثاتها اللغوية المؤقتة كخطاب تركيبي

يتجه اهتمامه إلى داخله كنموذج توصيفي بأغلبيته لا يفرق الرؤية عن الإبصار في حين كان عليه استنباط لغته النقدية من الحرية التي تعيد بناء التصور وفقاً للتحديات وإجراءات التحول الأكاديمي كرمز يخصي ما سواه من الخطابات الإبداعية وتجعل منها منجزاً يستحق التهكم وأحياناً الإلغاء بما يعزز الأحكام الأكاديمية ويجعل فنوناً كالعفوية مثلاً خارج المراجعات النقدية الأمر الذي يؤكد اغتيال الرغبة بالوقوف على أعتاب اللذة التي يولدها الفن والانكفاء إلى حقيقة النقاش الموسع الذي يطال العلاقة فيما بين النصوص النقدية والأعمال الفنية التي غالباً ما يتم إنجازها قبل إنجاز النصوص المنتجة للغة الفن بصورتها الإطلاقية والتي تستعير وجودها من إمكانات التنظير للمجالات التي يحققها المبدعون كافتراضات مكانية أو زمانية تقدم دعماً مميزاً لعوالم الفنانين وشعريتهم المتحررة من سرديات الفن وأنساقه المنجزة والموثوقة.

البصر.. كينونة النص

إن التأكيدات النصية التي تفترض استخدام الأعمال الفنية أو التجارب البصرية كحقول تعيد اللغة بنيتها البصرية إلى عالم الوهم من خلال الافتراضات الماورائية التي تتجاوز أي صلة بمادية التجربة ليبدو القياس ليس على المباشر المنضد لوناً أو كتلة أو ضوءاً أو صوتاً وإنما على غير المباشر الذي تستكشفه اللغة بتعالي المفهوم على المصطلح والبصيرة على البصر، وكأن الكينونة النصية في وجودها كموضوع نقدي تحتمل أكثر من اعتبار للزاوية التي على الفن الوقوف فيها لعمومية الاحتمالات اللغوية المنبثقة عن المعنى ولكون النسب المتبادلة بين الفن والكتابة عنه فلسفياً تفترض أنكار الكثير من القضايا من محتويات كل منهما وهو الأمر الذي يجعل التساؤل ممكناً عن مقدار ما يجعل اللغة قادرة على استيعاب العالم أو الظاهرة الجوهرية التي يتضمنها العمل الفني كحتمية خيالية تمنح الوجود معناه والذات صيغتها الزمنية باعتبارها عالماً غير محدود.

لقد جوبهت الكثير من الكتابات أو الآراء النقدية بانتقادات متنوعة وذلك للاعتبارات الأساسية التي تبنى وفقها النصوص النقدية منهجياً بمقابل النصوص الصحفية أو تلك التي تأتي تلبية لتدليل أو تعريف بفنان أو معرض أو عرض مبتسر لتجربة ليبقى الإشكال قائماً في التساؤل هل تكون هذه المجابهات أو الانتقادات للكتابة ذاتها أم لمحتواها أم لدلالتها بالتوافق مع محيطها وزمنها الفني.. وبكل الأحوال فإن المقاصد النقدية تؤكد مقولات الكتابة بصورتها العامة خارج التجربة المباشرة التي تحيل إليها عادة وبالنظر فيها باعتبارها النصي يمكن تمييز الإحالة إلى معنى محدد أو إلى مجموعة من المعاني أي أن الإشارة إلى حداثة النص إنما تتم عبر تعدد المعاني بتفكيك المعنى الواحد إلى المعنى المتعدد الذي يسرد الثيمة البصرية أو التشكيلية التي تحلل نظاماً أو بنية بصرية وتحوله إلى إيماء تجريدي لغوي مشبع بالتصورات المنهجية المعاصرة والصريحة للفن الإنساني الذي يرفض توطين نفسه في أية كتابة أو نص على أنه قيمة مغلقة أو أنه بنية محدودة صافية.

كانت الأفكار وما تزال هي الميناء الذي ترسو فيه التصورات الإبداعية المؤقتة خارج المصطلحات التي اعتدنا قراءتها في النصوص الغربية وعبر كل ما أطلقه النقاد وكتاب الفن والأكاديميون من توصيفات لغوية تعتبر مؤطراً أساسيا لمناهج تاريخ الفن فيما لم تستطع النصوص العربية أن تؤطر أو تحدد تصديراتها اللغوية النقدية في المجال البصري والتشكيلي بصورة غير ملتبسة على الأقل أو موثوقة في حدودها المعقولة كونها تحاول أن تقدم تحديداً دقيقاً للتعابير الثقافية المتداولة في مجالات العرض والكتابة والنقاشات المؤثرة والندوات النوعية وكل ما كان عليه أن يسهم في تحديد نظري للفنون العربية أو بأقل تقدير الفنون القطرية الفاعلة في المشهد البصري العربي ويأتي هذا التراجع في إطار الانشغالات المحلية بإنتاج نصوص غير تشاركية عن الفنون العربية أو أن تحقق في تطلعاتها منهجاً جماعياً يستجيب على

الأقل لتطلعات النقد الجديد الذي حققته وسائط الميديا والاتصالات التي أضافت فضاءات معنوية وتقنية للنصوص النقدية بنبرتها الإيهامية وطاقتها الالكترونية التي تفلسف وحشة الإبداع في انقلاباته السريعة واختلاف معاني العمق والاختزال التي كانت تغذي السجالات حوله فيما سبق.

الواقع أنه بطريقة المقارنة البسيطة بين نصوص المترجمات عن الفنون الغربية وتاريخها والنصوص المحلية والعربية يمكن ملاحظة اختلاف البنى لاختلاف الخطاب والقارئ من جهة ولاختلاف إمكانات اختبار المعارف البصرية المحددة للمفاهيم العامة المستخدمة والتي تجري دراستها أو إحياء الانطباعات حولها باعتبارها جزءاً من الحقيقة المعاشة ومن آليات التركيب الثقافي التي تقدم دليلاً حياً عن اللغة البصرية المعاشة التي يتم استقصاؤها من قبل الكتاب والنقاد لإعادة صياغة السحر المتجاوز للواقع الذي بنته اللغة التصورية والتي يشكل الفن أحد أهم أركانها الافتراضية. فما يحيل المزاعم الخيالية إلى أفكار عامة أولوية الاكتشاف وتحقيق فرضيات الكتابة التي تبث المعرفة من خلال الرموز ذات الدلالات التاريخية مرة والدلالات المعاصرة مرة أخرى عبر لسان بصري متعاطف بشكل قوي مع العواطف الداخلية بالغة التأثر بالسياقات البصرية الواقعية ذات المعاني التبادلية والتي تحدد مفاهيم تمكن الكلمة أن تحل محل الشكل في أغلب الأحيان بالمعنى النقدي العام من خلال استيعابها للمفهوم وفي إطار نظرية اللغة التي تبني المفاهيم وتنظم العالم فكرياً.. العالم المرتبط دائماً بالحقيقة أي بصورة الحقيقة الفلسفية المقترنة بوعينا لها وبالممارسة التي تجعل معناها في كل مرحلة أكثر وضوحاً واختلافاً وارتباطاً بما يدل عليه.

ولأن الحقيقة هي ما تشير إليه الكلمة فعلاً في صميم الواقع وفي مركز الفن فإن الإحاطة بها تبقى رهن توسطها هذين العالمين الفسيحين كمعنى يستكمل اكتماله الشعري باستمرار بوصفه المعرفي البرزخي الذي يضع الكتابة بمواجهة ذاتها ومكنوناتها الفكرية وبكل ما تحاول أن تولده

من تحققها اللغوي الذي يضفي الغموض على بنية الحقيقة ويعمق بؤسها المتزامن مع التبدلات التي تطال المفاهيم المنتجة ولانهائية التراكيب اللغوية التي تحاول باستمرار أن تعيد تشكيل العالم على الطريقة التي نهواها أو ترضينا دون أن يمثل ذلك الحقيقة في الفن بتمامها وكمالها فبعض النظريات تقول إن الحقيقة شيء تنتجه علاقات القوة وأن المعنى أي معنى بات قابلاً للتأويل وفي هذا الإطار قد تبدو كل نصوص تاريخ الفن نصوصاً هامشية بل قد تبدو نصوصنا المعاصرة تعيش حالات انفصام عما تنتجه فنوننا المعاصرة التي تحاول أن تبدع لغتها المختلفة في إطار تغير إنساني عام وفهم جديد للحقيقة المثالية المقوضة بالرغم من أن التجارب الجديدة لم تحقق إلا انتصارات عارضة ما تزال موضع شك الحقيقة ذاتها.



لا فن بلا حقيقة

تشغل الدراسات النقدية للفنون البصرية المحلية[١] جزءاً مهماً من الكتابات الإبداعية النقدية وإن لم يجر دمجها فيها في كثير من الدراسات التي تعرضت للنقد أو الكتابات النقدية في سورية، وقد يكون لهذا التغافل إيجابياته إن لم نتطرق لسلبياته، فما جرى من استعراض لسلبيات الخطاب النقدي في الدراسات والتحليلات الثقافية طال بشكل من الأشكال الأسئلة الأساسية التي كان على النقد الإجابة عليها من خلال دراسة الواقع الثقافي والنقدي والمعرفي وصلة كل نلك بمحلية الأسئلة الاجتماعية وطبيعة الفرد والمجتمع.

وإذا كنا على اتصال معرفي بما حصل في العالم منذ منتصف القرن الماضي على وجه التحديد وبالانقلابات التي طالت الحداثة الأوروبية وهي تدبر في الفكر الغربي محدثة متغيرات لغوية ومنهجية فكرية وثقافية، فإنه من الصعب بمكان مقارنة ما جرى في عالمنا العربي خلال الحقبة ذاتها عبر التمثيلات التي كان على الكتابة الوصول إليها لإحداث بعض الانقلابات الذهنية في العقل الجمالي العربي على وجه الخصوص إن لم نقل في الإطار

---

(١) الفنان في سورية يؤدي دور الناقد وبالمثل يلعب الناقد دور الفنان في الصالات والمؤسسات الفنية والثقافية لذلك ظهر شبه غياب لما يمكن تسميته النقد الفني الحقيقي. وقد ساعدت مجلة الحياة التشكيلية التي مازالت وزارة الثقافة تصدرها منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي بشكل فصلي على تطوير الحركة النقدية في سورية والدول العربية بفضل الكتابات المتخصصة والدراسات الفنية والجمالية التي أبرزت أسماء عدد من الرواد وسلطت الضوء على تجاربهم واتجاهاتهم الفنية حتى غدت إلى جانب كتابات عدد قليل من الباحثين المرجع الوحيد للبدايات الفنية في سورية عبر تكريسها الذاكرة الفنية والنقدية لجيل الرواد.

الفلسفي بصورته الشمولية ولعل مرد ذلك - سواء في الآداب أو الفنون أو العلوم - غياب التجريب والبقاء في إسار التقليد وهما مفهومان متعارضان في حقيقتيهما نظرياً وعملياً إضافة إلى المنتج النقدي المعني ولهذا فإنه لم يحقق النظرية التي تجعل الخطاب النقدي الراهن متداولاً عبر الفضاءات التأويلية لتلك النظرية. أو أن يكون حالماً بموقع أكثر انقلاباً مما سبقه بفعل تطبيقه لشروط كان من الممكن أن تبتدعها إمكانيات نقد النقد وتصوراته العامة عن النظريات الثقافية التي كانت تمحو ذاتها باستمرار في الضفة الشمالية من العالم مجددة وجودها بالاستناد إلى مادة تراكمية أدبية وفنية تشكل خطاب النقد والتنظير والتفكير لاستقصاء المغامرة العقلية في بحثه عن تجديد المعنى الذي لا يمكن أن يتكون إلا عبر الثقافة التجريبية المتوازنة التي يمكن أن تحدس بحقيقتها.

الدعوة اليوم إلى فنون معاصرة تتسم بالإفراط في واقعيتها هو جزء من الدعوات العولمية لمثل هذه التوجهات، إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن مصطلح الواقعية الذي جرى تداوله بكثرة وإفراط في القرن الماضي هو غير المصطلح المستخدم اليوم في فنون ما بعد الحداثة. لهذا فإن الظروف المحيطة بالمصطلح باتت ذات جاذبية مختلفة تربط عيوب الإبداع والفن بنظرياته السابقة التي لم يعد بالإمكان تفسيرها إلا باعتبارها نظريات محبطة للإبداع لا يمكن من خلالها تأويل الاشتغالات الفنية المعاصرة. فالتجربة الحياتية الجديدة تقصي عن التفكير القيم الزخرفية والحواشي المجانية للذات الحالمة وباتت الشكوك في الإرث الجمالي الإنساني قائمة بمقدار الشعور بحرية التحرك في المصادر المعاصرة بكل ما يدعمها من تقنيات استجدت لتغير في النظرة، ليس إلى الفن وحسب، وإنما إلى صانعي الفن من أمناء المعارض الذين أقصوا النقاد عن لعب دورهم المعروف وأضحى من يعطي التحديدات لمعنى الفن وتعريفه التجار وأصحاب المزادات وقاعات الفن التي أنتجت بسرعة الوسيط الثقافي الذي يلعب دوراً تنسيقياً وفقاً للمصالح المترتبة من قبل المؤسسات الثقافية والفنية المحدثة، والتي أعادت صياغة مفهوم المرجعيات والحدود ومفاهيم الفنون الوطنية.

وبالمقدار الذي تدخلت النظريات العلمية ونتائجها التقنية بصياغة صورة الفنون المعاصرة فإن منطقها التأويلي قد عدل الفهم الاجتماعي للثقافة والفنون، وهذا ما يفسر الكثير من الدعوات الفكرية التي باتت ترى إن الواقعية ليست موقفاً فلسفياً يتمتع بشعبية في الوقت الراهن، ولأنه لايمكن حتى اليوم أن نطلق صفات على الاشتغالات البصرية والتشكيلية العربية كأن نقول إنها تمثل حركات فنية أو مذاهب فإن التطبيقات النقدية لايمكن أن تؤدي إلى إطلاق مصطلحات تشتمل على القواسم المشتركة تاريخياً وفكرياً وفنياً. إلا أنه وفي نفس الوقت وبالرغم من سيادة مفهوم القطيعة فإنه لايمكن الجزم بانتفاء إمكانية التقصي والاكتشاف التاريخي والفني بعد توافر المعلومات اللازمة في هذا الإطار لتحويل المقترحات الثقافية التراثية في مجالات الفنون إلى امتيازات تخرج الفنون المحلية من أطرها الفردية التقليدية .

إن البحث عن كيانات تشكيلية أو بنى بصرية يعين كثيراً في التوصيفات النقدية، ولا أعني بالبنى البصرية (المنتج الفني أو سير الفنانين وتجاربهم فقط) وإنما يطال الأمر البنى التحتية للفنون بما فيها المؤسسات والأكاديميات والجماعات والفعاليات والمراكز... إلى ما هناك مما يقود إلى دعم إمكانات التفكير البصري، أي الوجود الحقيقي لكيانات التفكير واستخداماتها وتأثيراتها الحفرية في الثقافة والوجود، خاصة أن العالم بات يتغير بشكل لحظي. فهو سريع الزوال والتبدل بتبدل الذوات الإبداعية للموضوعات الواقعية التي تتفكك باستمرار بفعل البناء المتواصل من جهة والهدم المتواصل من جهة أخرى للثقافة التي أضحت منتجاً لابد من تصنيعه واستهلاكه وتجديده في إطار العرض والطلب الذي تقوده شركات ومؤسسات أخذت على عاتقها توجيه العالم وذلك لامتلاكها الإمكانيات التقنية الحديثة والدعم المصرفي في عالم مازال غير متكافئ القدرات والإمكانيات.

والمهم في الإشارة الصريحة إلى الذات الإبداعية أنها بمواجهة المزاج الإبداعي دائماً وفي مختلف الظروف إنما تحاول جاهدة الحفاظ

على مكونات الهوية والخصوصية، وبما يجعلها مادة للشحن الموقفي والعاطفي والقيمي أي كل ما يمنحها الأهمية التي تجعل منها نوعية ومعياراً نقدياً في المفاضلات التي يجريها المجتمع لقياس العديد من الأمور بما فيها صراعاته ورغباته ومرجعياته المحددة لتجربته في الحاضر باعتبار أن وسائل التعبير المختلفة ومنها الفنون البصرية مادة لسبر تطور الأفكار وبناء التصورات الجمعية عن عدالة الزمن أو قسوته وعنفه ولهذا يتم التركيز باستمرار على مفهوم حرية التعبير التي عبرها يتم إنتاج القوالب الثقافية التي تمثل روح المجتمعات من جهة وتفعل مجالات الاتصال فيما بين أفراد المجتمع الواحد وفيما بينهم وبين المجتمعات الأخرى من جهة أخرى بغض النظر عن مدى التوافقات التي يمكن أن تنشأ عن هذا التفاعل المكثف في جوانبه المختلفة والتي يأتي على رأسها التفاعل المعنوي والوجداني والذهني.

إن البحث عن كيانات أبداعية ضمن مفاهيم العولمة قاد الكثير من المراكز المالية الدولية للتخطيط ووضع الاستراتيجيات التي تجعلها مراكز استقطاب القوى المتخصصة في المجالات المعرفية المختلفة وأن تكون موقعا فاعلاً في تقديم الخدمات التقنية المعرفية والثقافية ما استتبع ذلك التحكم بآليات الإنتاج الإبداعي وتسخير رؤوس الأموال لتشكل غطاء فاعلاً للسوق الفنية التي تغطي مجالات الابتكار الفني العالمي بتسيير توجهات الفنون المحلية نحو المدن التي تتمركز فيها النخب الجديدة من الشرق والغرب والتي تضع قواعد اللعبة الجديدة للتكتلات الثقافية والفنية التي لا تعتمد على قوة الموروث وإنما قوة التدفقات المالية التي توجه الأسواق العالمية بما فيها أسواق الفن التي انفتحت على المفاهيم الجديدة ونقلت بذلك نشاطاتها من مواقعها التقليدية إلى العديد من مواقع القرار الاقتصادي التي أشرت إليها.. أي مواقع التنافس والتوتر الخفية التي تحجب بصراعاتها إمكانية الاستقلال الثقافي المحلي.

ما نراه إذن في المحصلة لا يعفي المراقب من سبر الحالات الجديدة بشكل فردي أو عبر اللجان الفنية أو الثقافية التي عليها معرفة الأسباب التي تؤدي إلى مضاعفة الانسحابات الإبداعية من ساحات الإبداع العربي بمقابل صعود أسماء جديدة لا تمتلك تاريخاً فنياً وإبداعياً لكنها استجابت بشكل كلي لشروط السوق واختيارات الصالات والأسواق الفنية ومختلف القوانين التسويقية في إطار الاحتكارات الفنية الملحوظة التي تجعل الأمان المالي لفنانيها في مقدمة أولوياتها وهذا ما تسجله العقود المفصلة والطويلة التي تضبط علاقات الفنانين بهذه المؤسسات التي تجيد اختياراتها في إطار الخطط العامة التي تجمعها بمثيلاتها من المؤسسات والتي تشير بصراحة إلى العنوان الأساسي (تغيير صورة العالم) مهما تفرعت الطرق الموصلة إليه أو تعددت المصالح الاحتكارية للإبداعات الفنية والتي تتعدد برامجها وأنشطتها في إطار الحرص على النوعية ومواصفات القيمة الفنية المعاصرة التي تؤهل منتجها للانخراط في الكيانات الأشمل ذات الصفات الكونية وهو طموح له ظروفه التي تسعى إليها المراكز الإقليمية بامتلاك إمكانية الاتصال والتعريف بمجموعاتها بشكل احترافي متطور ومن خلال الأقنية الإعلامية والنشرية المختلفة التي تغوي بخبراتها وأولوياتها مقتني الفن سواء كان متحفاً أو أفراداً أو مؤسسات مالية وكل ما يجعل الحراك التنافسي حول الفنانين النجوم طرحاً مشتركاً لاستقطاب رعاة أسواق الفن ومن ورائهم مقتنو الفنون المعاصرة.

في هذا الإطار أين يمكن تعيين موقع الحقيقة؟ ومن المعني بها؟ بل ما هي هذه الحقيقة بعد أن تبدلت الأمور وتعددت الأفكار والأساليب التي تجعلها هدف الفن ومبتغاه.

على ما يبدو من المراجعة للأعمال الفنية المعاصرة أن القلق الإنساني الذي يقود الإبداع بات يحتاج إلى المزيد من الحريات للتعبير ولتوفير المناخ الذي ينمو فيه الفن، ويمكن للمؤسسات المحدثة إعادة هيكلة الفن دون المزيد من التدخلات بما ينتجه الفنانون، أو بنوعية الذوق العام والمعايير المحددة له. لهذا

تتمسك الحقيقة بالحرية، ويدعم ذلك من هم قادرون على تحديد معنى الفن والاستحواذ عليه، بالتأكيد لا أعني نقاد الفن وكتاب الزوايا التخصصية في مجالات الفنون، وإنما أمناء المعارض والقيمون والمنسقون الذين يحددون قيمة العمل الفني، ويخططون لاستثماره في عالم التجارة التي يرى جوويست سمايرز[(١)] في كتابه الفنون والآداب تحت ضغط العولمة «في عالم التجارة التي أصبحت الفنون البصرية والتصميمات مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً تلعب البنوك وقاعات العرض دوراً رئيسياً فقد اعتادت القاعات على أن تقوم البنوك بتمويل مشترواتها، كما كانت حتى منتصف التسعينات تقدم لها القروض دون قيود، وبعد ذلك تقوم قاعات العرض ببيع الأعمال الفنية في صالات المزاد[(٢)]».

التكيف إذن قضية معاصرة بامتياز.. تكيف الإبداع مع آليات السوق الكونية بشكل جوهري، وقد لايكون النقد بالسوية التي يرقى بها لفهم هذا التكيف ومعاييره مابعد الحداثية، أو استيعاب معنى الثقافة الموحدة وإشكالات التزامن الثقافي الموسوم بالسطحية والمباشرة والضحالة التي تحدد إمكانية صلة الحقيقة بالواقع، أي واقعية التجانس الفني المبني على التداعي الصوري الحر، والأفكار التي لايضبطها العقل.. سرديات بصرية متحولة تتحكم بها وبحكاياتها قوى ميديائية متطرفة تتجاوز نفسها لتحقيق أعلى قدر من التواصل الواقعي الذي أشرنا إليه، المرتبط بإعلام تفاعلي وجماهيري يمتلك حرية اختياراته إلى أقصى الحدود في بعض المواقع الثقافية المروجة له فيما نعاني في المواقع العربية حتى اليوم من محدودية التعبير وتقسيم المعايير تبعاً لشروط محلية مازال الرسم او التصوير ممنوعاً في مناهجها الدراسية، فيما المراكز ما بعد حداثية تقيم بيناليات وأسواق دولية للفنون تراعي فيما تراعيه

---

(١) جوويست سمايرز: أستاذ متخصص في العلوم السياسية وعلاقتها بالفنون (كلية Utrecht هولندا) وأستاذ زائر بقسم الفنون والثقافات العالمية (UCLA- Los Angleles) له عدد كبير من الدراسات والأبحاث الخاصة بالشأن الثقافي وحقوق الملكية الفكرية

(٢) جوويست سمايرز - الفنون والآداب تحت ضغط العولمة - ترجمة: طلعت الشايب - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩

القيم والتقاليد، وتحظر مشاركة الأعمال ذات الصبغة التعبيرية الانفجارية التي يرون أنها تلوث الواقعية بمفاهيمها عن الحرية، فتضيق بذلك أقنية التعبير، وتشح الأفكار التي عليها أن تنطلق في مواقع وتتوقف في مواقع أخرى، وهذا ما يمكن دعوته حضيض الانسجام الإبداعي. فيما بين المنطلقات التنظيرية عن حرية المفاهيم الجديدة، والواقع المتردي الذي تكثر الأمثلة فيه عن منع مشاركات الفنانين في الأنشطة والفعاليات، وبخاصة الدولية منها. وإذا كانت الأنواع الإبداعية الفنية مرتبطة بشكل وثيق بسير وحياة مبدعيها فعلاً، وبزمانها الإبداعي الفسيح، فأي زيف تمارسه فنون هذا العصر؟ وأية حقيقة يمكن القبض على جمرها في أحوال السلع الفنية المنتشرة التي تتحول إلى أشياء عادية تماماً؟ كالنظرة البلهاء الخالية من الرغبة التي بتنا نلقيها على الطبيعة من حولنا، وأية تحولات باتت تطال النقد؟.

«مع هذا التحول يعود النقد إلى وظيفته الأولى: التبشير بصفته فعلاً ممكناً، ورعاية العمل الفني من جهة التأكيد على وجوده الجمالي المحض. وكما أرى فإن المدن التي تخصص الكثير من الأموال لمثل هذه العروض العامة والدائمة[(١)]، إنما لا تطمح إلى تزيين المدينة كما قد يتراءى للبعض، بل إلى جذب الجمهور إلى المتاحف والقاعات الفنية المغلقة، جزء من هذه المهمة النبيلة يقع على عاتق الناقد، فهو الذي يزيح الغبار عن الأجوبة الاستفهامية التي ينطوي عليها الصنيع الفني، وهو الذي يحفز خطوات الجمهور للتقدم في اتجاه ما غامض وملغز ومحير، وهو يهب العمل الفني أحياناً معنى الأيقونة، على الرغم من أن فناني عصرنا يظهرون نفورهم من هذا المفهوم القروسطي[(٢)]» ويدفعون بنا للتسليم بأنه فعلاً لا حقيقة ممكنة في الفن.

---

(١) يشير الناقد فاروق يوسف إلى معرض البرازيلي أرنستو نيتو في كونست هال بمالمو السويدية العام ٢٠٠٥

(٢) النقد الفني - مزاج تخيلي يبحث عن سلطة تستدرجه - فاروق يوسف

التشكيل العربي.. الثقافة السائبة

يجري في الأقطار العربية تبادل اللوم والعتاب فيما بين الفئات المثقفة، حول الإبداع عامة، وظروف النقد بوصفه بوصلة تشير إلى توجه الحركات الفنية، والأدبية والفلسفية. وغيرها من جوانب العمليات لا إبداعية. ولهذا تدور الحوارات، وتؤلف الموائد المستديرة، ويدعى المهتمون لمناقشة سبل استمرار العملية الإبداعية، وإمكانية مواكبة النقد لمجرياتها، خاصة وأن الأخير متهم بالقصور، لا بل الغياب وفق أغلب آراء المبدعين، إن لم يقولوا بأنه موجود ومحكوم بالمزاجية، والشللية، والعصبوية، والقطرية. وبالتالي عدم الاستقلالية فيما يطرحه، كونه النقد البعيد عن التأمل، والخاضع لمعايير السرعة والانطباع.

الأمر الذي أدى إلى إعاقة واضحة في مجال الإبداع التشكيلي على سبيل الحصر، فالتزمت بالتوصيف، ونأت عن التحليل، ولم يعنها في توجهها المنهجية التي افتقدتها الحركة النقدية في المنطقة العربية لغياب المعاهد المتخصصة، والأكاديميات الفنية التي تعنى بهذا الجانب.

مشاريع تجريبية

استطاعت الفنون التشكيلية العربية أن تبلور توجهها بمشروع فني منذ خمسينيات القرن المنصرم، حين ربطت هذا التوجه بمشروع قومي تحديثي، إثر الاستقلالات السياسية، وتوجهها لربط قضايا الإبداع بالمجتمع، وظهور منطلقات الالتزام بالقضايا الثقافية والاجتماعية التي تدعو للتحديث.وقد أبدع الكثير من الكتاب والشعراء بالتنظير المبدئي لهذه التوجهات آنذاك، ما أدى إلى بزوغ ظواهر جديدة في القيادات التشكيلية، اعتمدت في انطلاقتها على مواكبة الوعي التقني والنظري، الذي اكتسبته الأجيال المختصة في أصقاع

العالم المختلفة، بالمشاريع النقدية التشكيلية التي حاولت أن تكرس هذه الاهتمامات، في إطار تداولي صحفي، رافق حركات النهوض المجتمعي، وانتشار التعليم الأكاديمي، وتطور الصحافة الوسائل الإعلامية، هذا الازدهار النسبي الذي فرضه، «المشروع القومي النهضوي» سرّع بالتأكيد من التطورات التي طالت عملية إنتاج الفنون المختلفة، وخاصة ما لمسناه مع بداية الستينيات، والسبعينيات، من توجه إلى التجريب في الفنون التشكيلية، والصراع الذي دار حول قضايا التبعية والاستقلال عن الغرب، والخروج من دائرة التنظير الأكاديمي الغربي، بمواكبة الجهود المتواضعة لبعض النقاد الذين اهتموا بإثارة الأسئلة حول اللغة التشكيلية، وتفنيد معطيات الهوية البصرية للفنون العربية. وبالتالي الدخول في سجالات نظرية أدت فيما أدت إليه إلى الخروج عن المحور المنتظر منها. فبدلاً من جذب الجمهور الواسع باتجاه الفنون التشكيلية، وقعت في مطب المماحكات النظرية، ما أدى إلى ابتعاد النقد عن حركة المجتمع، وانحصر الحوار فيما بين المهتمين بهذه المهنة، التي كانت في طور التشكل، وطور فرض النص النقدي التشكيلي الموازي للعمل الفني.

انفجار وتمرد

في اللحظة التي يبحث فيها الفنان عن الصورة الجديدة لخيالاته وانفعالاته، تبدأ الصراعات النقدية بالتولد على سطح العمل الفني، بنتيجة إحيائه لمفاهيم تمتد منذ بدء الحضارة التي يمثلها، وحتى اللحظة التي سينجز بها عمله الجيد، إذ تتوافق إمكاناته النقدية، وتلك التي تصوغ منجزه البصري مادياً تحقيقاً لرغبة إنجازيه توازن بين احتياج الإنسان للعطاء الفكري والعطاء الفني (الجوهر)، وبين انتقائيته التي تهجّن فكره وأهدافه لابتكار المرئي الذي يوافق الحس، ويربط كل ذلك بإيقاع العصر (الزمن). فيبني مدركاته البصرية، ويرسم الملامح التي تتحول مميزات نظرية، تكون أساس البحوث النقدية.

لقد سعى الفن عبر مسيرته كي يؤسس المتحف والقاعة والصالة، حتى إذا حقق ذلك انفجر متمرداً عليها مجتمعة، ليؤسس اتجاهات أخرى كفن الأرض والعروض الجسدية، والاستعراضية، والفنون الذهنوية، والظاهراتية، وغيرها من الفنون التي شكلت فيما بعد مواجهة مباشرة لها مع التركيبات الفنية، والأدائية، لاستخدامات الفيديو، والكمبيوتر، ووسائل الاتصال المحدثة، وتلك التي تبني مجتمع المعلوماتية الذي بات يقبل المفاهيم والتقنيات ومفاهيم التفكير. في سياق التحولات الكبرى التي باتت تعم كافة جوانب الإبداع بما فيها التوجهات التشكيلية في أنحاء العالم منذ ثمانينيات القرن المنصرم، وبدء تطبيق مفهوم "العاصمة متعددة الجنسيات - القرية العالمية".

الصراع الذي يبدأه الفنان انطلاقاً من أية فكرة، أو أي موقع معرفي، صراع يمتد عميقاً في خطابه الفني، وفي القيم التي تتحول من حالة إلى حالة بفعل التطور الطبيعي، الذي يقتضيه التجريب في كافة الجوانب الوظيفية للفنون جرياً وراء احتمالات التحول الإبداعية. والتي تشكل البنية الأساسية لدور النقد التشكيلي في صياغة مناهجه، وخصائصه التعبيرية المختلفة.

وإذا كان صراع الفنان مع عمله الفني يشكل بادئة تحريرية لعلاقته بالعالم من حوله، وللعالم الأشمل في داخله، سواء أكان هذا الفنان من الشمال أو الجنوب، إلا أن النقد بعمقه الفلسفي، وارتباطه ببيئة وهوية العمل الفني، يبقى وفياً للمقولات الأساسية، التي تعقد علاقته بالمعرفة، التي تشكل القوة الدافعة لبناء المعارف. حيث تستدل ببساطة على الدلالات المعرفية، التي تخلقها مقولة الجاحظ حين يجزم بأن «المقنع أروع من الحاسر» أو الدلالات التي تؤسس لها مقولة أفلاطون من أن «الجميل هو ما كان أكثر مرئية».. إذ أن فهم الحقيقة في كل من المقولتين يقتضي الفصل بين كثير من الأمور المتصارعة والمتشابكة في الوعي الاجتماعي والفلسفي العام لكل فئة من الفئات الإنسانية.

قطيعة وتناقض

لقد كان التناقض أساس الدرس في البحث النقدي التشكيلي الغربي، وقد حقق هذا التناقض قاعدة واسعة لقبول كافة الاتجاهات، ودراستها في إطارها التاريخي، وربما يحقق نتائج ملموسة للجهد النظري المبذول في تحقيق تاريخ الفن، كإرث لم ينقطع تحقيقه وإثباته، طالما أن الفن لم ينقطع عن العطاء والإنجاز، ولعل الإشارات الواضحة لبعض الباحثين العرب حول الانقطاعات، والتحريمات التي حالت دون تحقيق التراكمية الزمنية المدروسة في مجالات الانجاز الفني، والمعماري، كان لها دور بارز في تخلف الخطاب النقدي فيما بعد. وإذ حاول الأدباء والشعراء، والكتاب، والصحفيون، سد الثغرة بالكتابة في هذا المجال منذ ثلاثينيات القرن الماضي، في مصر، وسوريا، ولبنان، والعراق، وغيرها، إلا أنها لم تحقق الريادة الكاملة في هذا المجال كونها لم تترافق والمنجزات التجريبية التي حققها الفنان في مجاله العملي، ولأن عطاء الأدباء، والشعراء، ساق الفنون باتجاه أغراض وأهداف الأدب والشعر، ومحاولة قراءة الفنون التشكيلية والبصرية بلغة الأدب والبلاغة. فقد عانى الفنان التشكيلي للتحرر من وطأة المضامين الأدبية، التي أسبغها عليهم رجال الأدب والفكر. هذا رغم ما نشير إليه دائماً من أن تلك المحاولات كانت طامحة لتشكيل الجنين النقدي، الذي بدأ بالتخلف فيما بعد، بدلاً من تطوره، لأسباب يأتي في أولها غياب البرنامج، أو المشروع النقدي، الذي حاول ابتكار أكثر من عنوان دون أن تساعده ظروفه التي لم تفسح المجال لمن تعرضوا للنقد آنذاك من الفنانين والأدباء، للتأمل في الظروف العامة للإبداع التشكيلي، أو لتأمل الظروف الجديدة التي تحيط بالفنون التشكيلية. وهذا عائد بالتأكيد للموقف الفكري، الذي يقتضي الحراك التصوري عبر تقديم المقترحات، أو المعرفة النظرية الشاملة بظروف الإنتاج الفني في المنطقة العربية. وبالظروف المحيطة بالفنان التشكيلي، والتحولات الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، التي لا تتوافق وتحكمه بما ينهل من المعارف والتقنيات. بما يجعلنا نؤكد مع المؤكدين على اتساع الهوة بين الخطاب النقدي الذي يقف «نظرياً» على أعتاب القرن العشرين، دون أن

يمضي إلى الأمام فيما يخص فهمه للتطور التاريخي لفنون الغرب. ودون أن تكون ضمن اهتماماته مفردات ومصطلحات ولغة الحكم على ما جرى في العالم خلال قرن كامل انصرم مثقلاً بموسوعات مازالت قيد الاستهجان في النص النقدي العربي. ما يؤكد على الانفصام بين النقد الغارق في تقليديته وتجارب كثيرة اتهمت بتطرفها، وهي تحاول أن تقبض على حيز العرض.

الحرية والمصطلح

هناك - إذن - انفصام واضح الملامح في الحركة النقدية، في الموقف من النقد ذاته، وفي الموقف من الجدل الفلسفي والتنظيري في بعض الحالات نسبة إلى الزمن والرؤى والتداخلات المعقدة مع التنظيرات الغربية المقارنة، وفي الموقف من التحولات الحاصلة في الفنون التشكيلية العربية، انفصام يتعدى الحالات الشكلانية، لعدم امتلاك الناقد أدواته وتقنياته أو الولوج إلى أعماق التجربة، والوقوف على الأسئلة الكبرى التي تقود نحو المسألة النقدية والتواصل المنهجي مع الخطاب البصري والاندماج فيه كهدف يقود للتمييز بين الفن وسواه من جهة وبين الفن واللافن من جهة أخرى. أي الوقوف على الحدود الفاصلة بين الفنون وصولاً لبدء تنظير يقود للتمهيد الزمني التأريخي لاشتغالات النقد الفني العربي بمختلف معالجاته التخييلية وحمولاته اللغوية والاصطلاحية المحددة لقيمة النصوص النقدية ونفوذيتها التواصلية والاتصالية. بما في ذلك مساحة الحرية المتاحة له كي يناقش أحوال الفنون المتحضرة، وعلاقتها بإرثها، دون الوقوع في مطبات كان يجد نفسه واقعاً فيها لظروف عقائدية، أو إيديولوجية، ليتردد في جنبات تجربته السؤال عن المدى الذي يمكن أن يتحرك فيه للإجابة عن كثير من التساؤلات المهمة، حول جدوى الفن، ومصير الفنان في تأرجحه بين الماضي والمستقبل.. دون أن يحقق ثوابت وثائقية لحاضره، إذ كان من المهم أن تنجز الحركة الفنية إلى جانب ما حققته من أعمال فنية، الكادر المبدع الذي يمتلك الوعي لإنجاز الكتب الفنية اللازمة للدعم النظري "المراجع والترجمات، والموسوعات، والقواميس، والمنشورات المرافقة للأنشطة الكبرى، بما تمتلكه من بحث نظري توثيقي".. كل هذا إضافة إلى قاعات العرض

والمتاحف المتخصصة في مجالات الفنون التشكيلية المعاصرة التي تبني مكاناً واضحاً للمعلومة في ذهن الناقد، وتجعله يلتفت إلى أهمية المادة الموثقة كنقطة استناد لإشهار اللغة النقدية التشكيلية المتخصصة التي من أولوياتها الاتفاق على المصطلح الذي يعتبر قضية تحتاج للبحث من قبل عديد الهيئات والمؤسسات الثقافية والأكاديمية، ليس لأن المصطلح سيخرج النقد من أزمته، بل لأن المصطلح ابتكار إنساني مدعوم بالمعرفة والتجربة والزمن اللازم والتراكم المعرفي، ولهذا لم يكن المصطلح عائقاً في وجه الذين حاولوا ولوج رحاب النقد التشكيلي، بل غالباً ما تمكنوا من إيجاد البدائل الموازية تعبيرياً انطلاقاً من حساسية فردية، تعتمد على الموهبة، والرؤيا، لابتكار جهد ثقافي بتجاوز حالة الأزمة التي تفرضها ظروف محددة أحياناً.

نلمس ذلك حين نعلم إن الجهود التي بذلت كانت قليلة في الإطار التوثيقي على الأقل، إذ يعتمد التحليل على مرتكزات أساسية، من ضمنها الوثيقة كمفردة أولى، يجري تشريحها بدليل أنه لا توجد توصيفات معينة للفنانين أو لأعمالهم وهي تتطور من مرحلة إلى أخرى، ولهذا فإن الجمع بين أعمال فنانين من خمسينيات القرن المنصرم وثمانينياته لن يجعل المشاهد يلاحظ فروقات تذكر، لانعدام الجهد المبذول في نسبة هذه الأعمال للأزمان، أو للمراحل. الأمر الذي يقتضي توصيف الظروف التي حاقت بالمراحل التي سبقت، أو رافقت إنجاز مثل هذه الأعمال، فلا فرز، ولا بحث، ولا دراسة، ما خلا المقالات الصحفية المبتسرة، ومقدمات الأدلة للمعارض التي نطالعها بين حين وآخر في إطار الإنجاز الوظيفي.

الدور التضليلي

أشرت في البداية إلى ما استطاعت الفنون التشكيلية إنجازه في الخمسينيات من القرن المنصرم، حين حاولت تلمس المشروع القومي المنضوي، وما رافق ذلك من استقلالات سياسية ونشوء حكومات وطنية، وأحزاب، وتجمعات كان لها التأثير الكبير في تحول مفهوم الفنون في المنطقة العربية. إذ تشير الدراسات إلى ارتباط نخبوي للفنون بطبقات اجتماعية محددة: ارستقراطية، أو برجوازية أو

جاليات ومعاهد أجنبية، ما أدى إلى انقلابات في المفاهيم العامة لدى المجتمع تجاه الفنون، وبدلاً من انحصار الفنون بطبقات محددة تمكنت الحكومات الوطنية آنذاك دعم الفنون وإدخالها في البنية المجتمعية الحديثة، وبذلك لعبت عمليات الأدلجة دوراً تضليلياً للفن، في تحويله إلى أداة إعلامية تناقش المعطيات الجاهزة لأفكار مسبقة حول المذاهب، وفرضت في المؤدى عقلية أبعدت الفن عن روحه وشتت الجهود النقدية بحيث غاب العقل، الذي كان يمكن أن ينشأ مرافقاً للمشاريع النهضوية المطروحة آنذاك.

إن نمو الفنون مرتبط بنمو أكبر يطال المجتمع، وآليات تطوره التقني، والذهني والنفسي، وهذا ما نلمسه اليوم حقيقة. فيما نعتبر شاهدين عليه، إذ نقف عاجزين أمام هزات العولمة، التي تقتحم «الحدود» والثقافات، والقوميات، والاقتصادات لتؤكد الحاجة إلى الجماليات والفنون، كأطر تطال الغاية الإنسانية في مواجهة التصحر البلاغي، الذي يغدو أسطورة العولمة الجديدة، حيث تثبت المعلومة إنها أهم من الطبيعة التي احتضنها الفن، ومن الطبيعة الداخلية للإنسان التي حققت المعارف الابتكارية البصرية بعمومها، والتشكيلية بخصوص.

لا شك أن «الفن المعاصر» - والذي يندرج ضمن تصور جمالي خاص قد أفضى من خلال ما تضمنه من تغيرات فكرية ومنهجية وعملية فنية إلى زعزعة كل قناعاتنا التي ورثناها من الفن الحديث، والتي من خلالها عرفنا مثلاً التكعيبية عبر تجزآتها الشكلية والوحوشية، انطلاقاً من تعاملها المغاير للون والإشكالية التي وظفت المادة كلغة تشكيلية، وغيرها من الاتجاهات الفنية التي ركزت على التعامل مع الأشكال المرسومة والمنحوتة من خلال ذاتية تميزت بخصوصيتها، وببعدها الروحي، ومهارات يدوية مختلفة ومتجددة، فأثرت بذلك مجال الفنون التشكيلية طيلة القرن العشرين إلى اليوم.

لكن هل من علاقة تربط الفن المعاصر الذي أرست ملامحه الطلائع الفنية الغربية منذ منتصف القرن العشرين بهذه الممارسات التشكيلية الحديثة؟ إن في تفحصنا لحركات الطلائع الفنية التي ظهرت منذ أواخر الخمسينات في أرجاء العالم الغربي نلمس طرحاً منتمٍ لمرجعيات مفاهيمية مغايرة لما أرسته

الحداثة في هذا المجال، نستحضر في هذا الإطار الأمثلة التالية: فـ«الرسم» مثلا بالنسبة لفناني «البوب آرت» هو تحويل وجهة الأماكن البصرية المتعلقة بالمجتمع الاستهلاكي، كالصور الإشهارية (الإعلانية) وهو الواقع نفسه، فعملوا جاهدين على التحرر من الأحاسيس الذاتية، ومن الفعل اليدوي، لذلك فضل «وارهول» تقنية السريغرافيا. ولنصغِ إلى «إيف كلان» المنتمي إلى الواقعية الجديدة الفرنسية وهو يتحدث عن الطريقة التي توخها لإنجاز ما أسماه Anthropométries de l'époque bleue من ناحيتي، لا أحاول البتة تلويث جسدي، بل عكس ذلك إنني أرتدي أفخر ثيابي، وألبس قفازي البيضاوين.. وليس لي نية بأن ألطخ يدي بالألوان. أما رواد الفن الاختصاري فقد أعلنوا أيضاً تخلصهم من الأبعاد المادية والذاتية للعمل الفني للخوض فيه كمجال فكري بحت.

كما وجد الفن المفاهيمي عند «جوزاف كوزيت» التنظير الأكثر راديكالية، فاقترح تجاوز الفن نفسه من خلال دراسته المنطقية. ولم يكتف الفن المعاصر بهذا الفرض لمادية العمل الفني ولذاتية الفنان ليقبله كفكر صرف، بل عمل على إرساء تصور جيد لفن رفض التقديس الأعمى للأثر الفني الدائم، فأصبح يتمثل في شكل عروض وتظاهرات عابرة اشتركت فيها الفنون البصرية كالموسيقى والمسرح والفيديو. وقد قادنا أيضاً هذا الرفض لمفهوم الأثر الفني الدائم إلى ظهور «الفن الجسدي» و«فن الهابنينغ» وهو تعبير مسرحي يفعل فيه الفنان جسده. وفي إطار تصور جديد لهذا الفن العابر والزائل ظهر «فن الأرض» عبر التدخل في المواقع الطبيعية، فدخل الاجتراف الطبيعي ضمن منهج العمل.

من خلال كل هذه الأمثلة المقدمة يكشف «الفن المعاصر» مؤكداً تخليه عن قيم الحداثة، وسعيه إلى مقاومتها بالتحرر من الأحاسيس الذاتية، ومن الفعل اليدوي، وبالتركيز على الجانب الفكري الصرف للفن، وبالإقرار بطابعه العابر، وبعلاقته المبشرة بالحياة[١].

---

(١) من إشكاليات النقد الفنّي في ظل تحولات الراهن سامي بن عامر

إن ما تشير إليه العولمة اليوم من احتواء للأطراف، كونها لامركز التخيلي والخيالي، الذي يدور في فلكه كل من يمكن أن يحقق لها الضخامة الربحية المنشودة.. هذه الإشارة لا تعني في مطلقها أكثر من التهميش والإلغاء للأطراف. وهذا بذاته يشكل تحدياً واضحاً للفن أولاً، وللنقد الذي يمكن أن يستفيد من هذه الفرصة، واعتماداً على كل الفرص التي أفلتت سابقاً بالإضافة إلى التراكم العلمي "التقني والذهني" والتجاور الأكاديمي والتربوي. لانتزاع مشروعه الجديد، الذي تفرضه متطلبات المرحلة. رغم الركود الفكري والفلسفي، وغياب المناهج والمشاريع، في ظل الاستلاب الثقافي المفروض من قبل الشمال على الجنوب، وتلخص النظرة المعمقة لمجريات التحول الاقتصادي والسياسي في العالم، ما يمكن أن نتوقعه للحركة الإبداعية العربية إن استمرت في صقل تبعيتها، وتخلفها عما يجري في العالم، وبعيداً جداً عن إمكانيات التوليد الإحيائية في مجال الفنون التشكيلية.. التي يمكن أن يقوم بها النقد لدراسة القيمة التي قدمها الفنان العربي سابقاً والرغبة الخلاقة التي تدفعه لتجاوز واقعه. وهذا ما تؤكده التجمعات الكبرى التي تقف فيها التجارب العربية إلى جانب غيرها من أصقاع العالم، كالبيناليات والتريناليات، والمهرجانات الثقافية، سواء في المنطقة العربية، أو غيرها، محاولة التفوق على نفسها للفت النظر إليها، ليس من قبل تجار الفن فحسب، بل من قبل النقاد، والمؤسسات والمتاحف، وغيرهم ممن يعتقدون بأن التشكيل ثقافة سائبة في المنطقة العربية، ثقافة منقطعة عن امتدادها الطبيعي في منظومة القيم الجمالية ومعايير إنجازها، وإن الإخفاق في التفاعل النقدي بين الفنون المعاصرة والأجيال التي حاولت ملء فراغ النقد، إنما يعود في عمقه إلى أكثر من التحولات التي طرأت بسرعة وباضطراد على العقل التجريبي العربي، الذي يقف حائراً أمام السيادة المطلقة لآليات التفكير الكوني الشمالي، النتيجة الثاقبة، والواضحة المعالم، لأجيال من الاستعمار السياسي، والثقافي والفني، والحضاري.. الأمر الذي يجعل الحداثة قضية مؤجلة، سواء ارتبطت بمشاريع الهوية، أو الذات الساعية إلى تمايزها واستقلالها، ليس في التاريخ القريب وحسب بل في التاريخ المعاصر، والأمثلة كثيرة.

في الدورة السادسة لبينالي الشارقة العام ٢٠٠٣ وفي اختتام فعاليات الندوة الفكرية المصاحبة التي استمرت على مدى ثلاثة أيام، شهدت الجلسة الأخيرة تلاوتي البيان الختامي لهذه الندوة، وجاء فيه: «لقد تزامن انعقاد الندوة مع أحداث بالغة الحضور في غير مكان من عالمنا العربي، وخاصة في العراق وفلسطين، فوجدت هذه الأحداث صداها في أعمال الندوة سواء من خلال غياب بعض الباحثين والفنانين بسبب الحرب الأميركية البريطانية على العراق، أو من خلال الأفكار المطروحة التي تقاطعت جميعها على رفض كل أشكال العنف الممارس على الأفراد والشعوب، مؤكدة أن الديمقراطية لا تلقن بالقوة وإنما بالقدوة، والتأكيد أيضاً على دور الثقافة والحوار في إشاعة السلام والتفاهم بين المجتمعات البشرية».

وأشرت إلى أن جميع المشاركين التقوا عند تأكيد تنامي الأخطار التي تواجهها الذاكرة الثقافية والبصرية للمجتمعات، فهي ضحية الهيمنة والاعتداء المباشر، إلى جانب ما يواجهه التراث الإنساني بصورته العامة. ونوّهت الوثيقة الختامية إلى أن محور العنف والفن أخذ مساحة واسعة من النقاش بسبب أهميته ومعايشته في غير موقع عربي، وملامسته لواقع عالمي آني يمتلك تأثيرات مستقبلية لا تترك فسحة واسعة للتفاؤل، وخاصة ما يتعلق بما يضخ في نفوس الأطفال والناشئة حول العالم من قيم ومفاهيم تروّج للعنف، وتمجّد القوة المتجردة من قيم أخلاقية، اجتمعت عندها الأفكار الإنسانية في مختلف مجتمعاتها وأزمنتها.

وناشدت الندوة الإعلاميين والفنانين والأدباء والمؤسسات التربوية إقامة الندوات واللقاءات لبحث مخاطر العنف على الإبداع الإنساني. كما وجهت الوثيقة الختامية نداء إلى جميع الفنانين والمثقفين ووسائل الإعلام لبذل كل ما يمكن لحماية التراث الإنساني في كل مكان من الاندثار والإلغاء والتزييف، وحماية الأجيال المقبلة من المفاهيم التي تحتقر الإنسان، وتنأى به عن ساحة الفعل الإبداعي، مقدسةً الهيمنة والنزعات العنصرية والاحتكام للقوة.

الحاجة للنقد

النقد الفني جزء من فعاليات الثقافة العربية ومن مشهديتها المرتبطة بالتطورات التي طرأت على بنيتها، لهذا فإن الحديث عن اهتزازات في النقد الفني يرتبط بالمشهدية الثقافية حيث تعكس أزمته أزمة عامة تمتد إلى عمق التأويلات والموروثات والإشكاليات الملازمة في حضورها لعجز تنظيري، وجمود أكاديمي قلل من إمكانية تطوير الأدوات المعرفية للنقد باعتباره قيمة موازية للمنتج البصري.. جوهر المادة النقدية والدافع الأساس لوجود النقد وتحقيق رسالته المعرفية وبناء أدواته وتقنياته للعب الدور المؤمل منه على المستويين الجمالي والفكري.

«حاجة الناس اليوم إلى النقد هي أكبر من حاجتهم إليه في أي زمن مضى، وهي مهمة شاقة، ربما لأن الفن اختار أن يكون هذه المرة يومياً ومجانياً ومبتذلاً أكثر مما يجب. لم يعد الإشفاق ليشكل هاجساً بالنسبة إلى فنان اليوم، اختفاء المسافة بين المتلقي والصنيع الفني ساهم في هدم معبد الجمال الضروري. لذلك لن يكون في إمكان ناقد اليوم أن يمثل دور بودلير أو هربرت ريد أو حتى أبولينير.. لم يعد هناك مثال نبوئي يسعى الناقد إلى اقتفاء خطواته فالديموقراطية تهب حقوقاً لتسلب أخرى، لقد اختفى الفن الفردي، ضاع الأسلوب الذي كان بيكاسو يزعم بفخر أنه يأتي بعد الموت. وإذا ما كان اتجاه ما بعد الحداثة قد مزج الأزمنة بعضها ببعض فإنه في الوقت نفسه وضع الفنان في مواجهة خيار لاشخصي، وهو خيار معولم لاتفارقه فكرة المتاهة.. الفن اليوم يمارس النقد بذاته[1]».

---

(١) النقد الفني - مزاج تخيلي يبحث عن سلطة تستدرجه - فاروق يوسف

الحاجة إلى النقد هي حاجة حقيقية للعودة إلى نصوصه، بل لعل تحقيق البنية التنظيرية يعتمد أكثر من أي شيء آخر على هذه النصوص باقتفاء الإيقاعات اللغوية والمعنوية ومختلف لتصريحاتها الشعرية المنضوية فيها نتيجة اتصالها بالإبداع البصري، ومختلف المرجعيات الثقافية والتقنية والفكرية المبلورة لعملية الخلق الفني كنظام له طبيعته الصورية المادية والأثيرية وبما يتوافق مع الوظيفة التي يؤديها الإبداع، والتي ترتبط هي الأخرى باستراتيجيات ونظريات تعرب عن احتياجات اتصالية وتفاعلية اجتماعية تجعل النقد متمسكاً بحقله المعرفي المتخصص، وبالإيقاع التنويري المتعامد زمنياً مع خصائص التجربة النقدية المتفاعلة ودورها الإبلاغي الرمزي.

هذه حقيقة الفن اليوم في إطار التحولات الاتصالية التي طالت علاقة النقد بمادته والناقد بمؤسساته وجمهوره، وإذا كان رصد الواقع الفني العربي المعاصر لا يمكنه التوغل في التفاصيل نظراً للاشتغالات اليومية الموزعة داخل المنطقة وخارجها، فإن نظرة على المعيقات التي واجهت النقد الفني في مسيرته المتعثرة تفيد بإلقاء الضوء على العديد من الإشكاليات التي لابد من النظر إليها بشكل جاد ومن خلال الأطر الزمنية التي تتعدد احتمالات التقاطها بحسب البيئات العربية والصلات الخاصة التي تربط فنوننا بمجتمعاتها، ونقادنا بما تركته الفنون من سطوة على إبداعاتهم.

العوائق التي واجهت النقد الفني في المنطقة العربية يلخصها الناقد مازن عصفور "بتزايد الفجوة القائمة بين المرسل(الفنان) والمتلقي من جهة، وبين الناقد والمتلقي من جهة أخرى. حيث تنعدم التخصصية العلمية المعمقة في تناول الفن نقدياً، مما أسهم في تسطيح تذوق المتلقي بصرياً وثقافياً، بفعل الممارسات النقدية السالفة الذكر. مما جعل النقد التشكيلي التخصصي الناجع يوجه خطابه في كثير من الحالات للنخبة الصغيرة المزودة بالثقافة الفنية.

– انصراف العديد من النقاد التشكيليين المتخصصين إلى الاختباء وراء جدار التدريس الأكاديمي وتفضيله دور التثقيف الفني ورفع الذائقة عبر التدريس للآخر، ورفع الذائقة وتقديم البحوث والدراسات. وقد أسهم ذلك بالطبع

- رغم أهمية وحسن نوايا تلك الإسهامات الأكاديمية - إلى تكريس غياب النقد الفني الميداني الجاد الذي تحتاجه الساحات الفنية العربية حاجة ماسة. ولعدم وجود أنظمة للتفرغ النقدي كما في الدول المتقدمة فليس هناك من النقاد العرب الجادين من يؤثر التفرغ للنقد المتخصص بلا دعم مستقل.

- عجز النقد الفني العربي وباحثيه عن مواجهة تحديات من نوع جديد تمثلت بظاهرة النمطية والتكرار في تطبيق المناهج النقدية العالمية التي درسوها وتمرسوا بها، إضافة إلى ما يتعرض إليه هؤلاء النقاد من انتقادات حادة من المطالبين بتأصيل الهوية والذات باعتبار أن هؤلاء النقاد المتخصصين قد أسرتهم سطوة القولبات النقدية الغربية ومناهجها التي اشتغل بها عدد من نقادنا في الساحة العربية بطريقة آلية ميكانيكية جامدة دون أية إضافات أو تطوير، ودون تكييفها وصهرها في السياق الثقافي العربي الحافل بالمناهج الفكرية التحليلية الموروثة، بدلاً من تطبيقها في الأعمال التشكيلية على طريقة مواصفات الكتالوج الجامد بنمطية جافة واصطلاحات تكرَر وتكرِر بخطاب نقدي موجه بشكل رئيسي نحو النخبة لا للعامة. ويسعى في كثير من الحالات إلى إقصاء الآخر .

- يواجه النقد الفني التشكيلي العربي المعاصر معضلة تهميش تدريس النقد الفني الجاد والمتخصص في المؤسسات التعليمية الفنية العربية، وتبقى المعاهد الغربية ملاذ الدارس الوحيد بكل ما يحمله ذلك من مشاكل التأصيل أو محاورة الآخر أو الدوران في فلكه"[(١)].

الإشارة إلى تهميش دراسة الفنون في المدارس بالرغم من وجودها في المناهج يلغي الإمكانيات التكوينية التي يمكن أن يحققها الفن كتأطير للشخصية باعتبار الفنون من أقدر الوسائل المشكلة للقيم والمعاني الإيجابية التي تتيح التعبير عن مختلف مناحي الحياة وعبر المعنى الشامل للإبداع وطاقته الاستثارية الجاذبة وسعته التوصيلية الهائلة المدربة للعقل والمهذبة للأحاسيس والتي يلعب النقد فيها كوسيط نفاذ لتحقيق ما يمكن أن تلعبه الأبعاد الوجودية

---

(١) (مازن عصفور - جريدة الرأي - ملحق الثقافة ٢٠١١/١١/٢٥)

والثقافية والجمالية للفنون البصرية. بل إن فهم النقد للدور التربوي المناط به يؤكد بقوة إمكانية تحقيق الربط بالهوية وباقي التصورات الذهنية المؤسسة للاستراتيجيات الثقافية والتعليمية الوطنية كمحددات أساسية تعكس تطورات الأفراد في مجتمعاتهم والسبل التي يمكن من خلالها التكيف مع التبدلات التي تطرأ على حياتهم بعيداً عن النمطيات باعتماد الدور المعاصر للفنون الذي لم يعد يصور الحياة كجهة خارجية بل عبر المزيد من إزالة الحواجز بين الفن والحياة، والاندفاع باتجاه تجاوز الموروث الثقافي إلى أفاق المعاصرة التي لا تعني خلخلة القيم قدر ما تعني حل الصراعات الوجودية الأساسية لدور الفن والمهام والمسؤوليات التي يحددها النقد.

المعوقات التي تم ذكرها والتي عطلت الكثير من إمكانات النقد الفني في أن يلعب دوراً في التحولات الثقافية والاجتماعية، بالإجابة عن تساؤلات الأجيال عن الهوة الكامنة بين الموروث والمعاصر، بالرغم أن هذه القضية كانت قد طرحت نهاية سبعينيات القرن الماضي دون أن تترك آثاراً أو معايير في الممارسات الإبداعية تمنحها خصوصيتها وانتماءها كجهود يمكن التقاطها في نصوص النقاد والكتاب ومناهج تدريس وتعليم الفنون. ولطالما تحدث بعض الباحثين عن ضرورة وأهمية اعتماد تاريخ الفن العربي في مختلف المراحل الدراسية بما فيها المراحل التأسيسية وإقامة المتاحف للفنون البصرية المعاصرة كمصدر لوعي الذات والهوية وليس الاعتماد فقط على تدريس تاريخ فنون الآخر في بعض المراحل العليا الذي لا يتيح للمجتمع أن يقيم حواراً بين ذاته والآخرين.. فوعي الذات والآخر يؤكد التحرر الثقافي من كثير من إشكاليات الوعي المعاصر للفنون لاستكشاف الخبرات الإبداعية المعاصرة ومعاني الاختلاف التي تساعد وجهات النظر النقدية المتنوعة على بناء وحدة احترافية للغة النقدية، والبصرية، وابتكار مناهج لها استراتيجياتها الفاعلة والمؤثرة في التربية الثقافية بشكل عام، والممارسة الفنية بشكل خاص.

إضافة إلى ذلك يمكن القول بأن النصوص - ذاتها - التي تقود المادة النقدية إلى هدفها تبقى من ناحية الشكل وعلى المستوى الصياغي طرحاً لغوياً له إشكالاته الخاصة ونضج مبناه لاستيعاب الأفكار، فهو في موضع الاختبار

الدائم لتحقيق القوة المطلوبة على مستوى استيعاب المفاهيم والمصطلحات، وباقي التنظيرات، والتماهي مع الأدوات والعلوم المتنوعة كفعل كتابي له تأويلاته على مستوى المعنى، وله سلطته على مستوى المغامرة النصية، والتي تتوضح في مختلف إحالاتها البنيوية والتفكيكية.. ولكي تتوضح جوانب النظرية النقدية البصرية لابد من التسليم بالإمكانات الكتابية التي تحيي الأفكار باستمرار دون أن تصل إلى يقينيات، أو حقائق نهائية، كون النص النقدي البصري مفتوح على إمكانية نقده هو الآخر كفعل كتابي مستمر، يتم توسيعه فكرياً من خلال مقدرة الناقد وخبراته الشخصية، وحريته في تحقيق ذاته المبدعة وهو يسعى للإضافة والتحليل، وإعادة تعريف الفن وصياغة ماهيته وربطه بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية.

يمكن للنقد الفني البصري إذن أن يطور سلطته وطاقته بالاعتماد على قدرة الفن اللامحدودة وصياغة مشاريع معاصرة على صلة ببرامج تربوية وورش تجريبية للكتابة المعاصرة واستقطاب أجيال الشباب نظراً لاهتماماته الجدية في الإجابة عن كثير من التساؤلات حول التغيير الإبداعي ولإيمانه بالدور التأثيري لفنون الكتابة البصرية والدراسات الأكاديمية والمنهجية التي بإمكانها تحليل وتفكيك الأسئلة والحقائق الجمالية الثابتة والمعاني الجديدة للتعدديات الثقافية التي تندفع في بنية المجتمعات بسبب وسائل الاتصال المتطورة بما تحدثه من تحولات عامة في المجتمعات المعاصرة وفي صياغة الهويات المحلية والممارسات الثقافية بمختلف معاييرها وأنواعها.. بل إن محاولات النقد توجيه الفنون لإحداث تغييرات في الحياة يرتبط هو الآخر بالممارسات الفنية للمبدعين وقدرتهم على تمثل الأفكار النظرية وجهود النقاد وتحويلها إلى جزء من مسؤولياتهم لتنفيذ أعمال ومشاريع تجاوزية وتحررية لا توفر أية أداة ممكنة بما فيها وسائل الاتصال والحواسيب والأجهزة الإلكترونية المتطورة والحساسات والضوء والهولوغرام والأنترنيت وسبل التعليم التقنية المحدثة كمصادر ووسائل تبني اللغة البصرية.

* * *

ما لذي يدفعنا للنقد؟ وهل حقاً مازال الفن بحاجة لمن ينقده؟ ما هي إذن مواصفات النص النقدي الفني؟ وهل كل ما يكتب يندرج في هذا الإطار الإبداعي؟

أسئلة تتدرج كسابقاتها في إطار البحث عن التصورات النظرية للفعل الإبداعي الفني بمختلف أشكاله وأنواعه ومستوياته التجريبية التي تقود لتأمله كفعل يحدد علاقة الفن بالثقافة. وبما يقدمه هذا الفن من تلميحات عن المخيال الإنساني وأساليب اقتحامه من قبل الفنانين بكل ما يضيفونه من بحث وتصورات وقدرات تعبيرية تبرهن عن شكل التفكير البصري في مراحله المختلفة وصلته بالكتابات النقدية على تنوع صياغاتها الفنية وما يتولد عن احتكاكهما من إشكاليات تكون بحد ذاتها مشروعاً إضافياً تحدده اليقظة البصرية المتجددة في المجتمعات، وتصوراتها المتحولة للفعل الإبداعي.

بين أن يكون الناقد حكماً للفصل بين رديء الإبداع وحسنه، أو أن يحدد القيمة الفنية فيه، فإن المعايير التي يتم تداولها بين الكتاب والنقاد تبقى غامضة لعدم ثباتها وتحديدها، بحيث يتم القياس عليها لتحقيق معادل جمالي يكون قادراً على تقديم نتائج مبنية على اختبار عملي يطال إلى جانب المعايير الحكمية الذاتية اللغة التي يتم عبرها تخليق الأفكار بحرية لا يمكن عبرها حجب صياغة المغامرة الإبداعية والنأي بها عن التداخل مع النظريات النقدية والأفكار الفلسفية المتغيرة التي تسعى للتوسع باستمرار لمنح الإنسان أعلى ما يمكن من الحرية عبر تحقيق الذات. ومن خلال إتاحة الفرصة له للبحث والتساؤل باستمرار عن الفن، تعريفه، ماهيته، صلته بالإنسان، دوره ووظيفته.. إلى ما هنالك من القضايا التي تجعل المرء على دراية بحقيقة الفن وأبعاده الوجودية والروحية، من خلال التركيز على البصري بشكل عام والصورة بتجلياتها المختلفة بشكل خاص وفي إطار السياقات الثقافية والفضاءات الفكرية والمعرفية المستوعبة للتحولات التي تطرأ على الفنون وتحدد مساراتها.

على هذا الأساس كانت هناك نظرات وتحليلات للنقاد العرب في القضايا المطروحة في الفنون البصرية العربية، كالموقف من الحداثة وما بعدها أو الموقف من الطبيعة والمتخيل.. التجريد والتشخيص.. الأصالة والمعاصرة.. المرجعيات والتصورات.. المتحقق والمفقود وسوى ذلك مما يجعل النقد قادراً على الإلمام بالمنعطفات النوعية التي أفرزت الفنون التشكيلية والبصرية بتفاعلاتها الذاتية كمحمل تعبيري قاد الإبداع إلى المزيد من التحرر المولد للأفكار، والمشكل لخصوصيات محترفية عربية يمكن - اليوم - تلمسها في الوعي الفني الجمالي وكل ما يتصل به نظرياً وعملياً، ومن خلال التواصل النقدي الذي بات يحدد الأمور ويضعها في مقامها المتجاوب زمنياً مع الراهن كالموقف من الفن المعاصر بجمالياته الخاصة وعبر الدور الانقلابي المنهجي الذي يلعبه في القطع بين الحداثة الفنية والفنون المعاصرة المنتجة لأفكار على صلة بما أنتجة الغرب بعيد منتصف القرن الماضي.

«صحيح أن الفنون التشكيلية انطلاقاً من معناها الحديث الذي استعرضناه قد عرفت تراجعاً في العالم الغربي، خصوصاً خلال الفترة الأخيرة من تاريخنا المعاصر. نلاحظ ذلك انطلاقا مما نشاهده في جل المعارض الدولية التي ركزت على الفنون البصرية وعلى الصورة التكنولوجية والصناعية بأصنافها المتعددة. مثل دوكومانتا وبينالي فينسيا. ولعل الأمر مشابها في البلدان العربية فنحن نشهد في بلادنا التونسية مثلا خلال سنوات أربعة خلت مبادرات من قبل معهد التعاون الثقافي الفرنسي تتمثل في معارض اندرجت تحت عنوان الفن المعاصر والتي تم الاقتصار فيها على الصورة والوسائط الجديدة وعلى التنصيبات، وعموماً على خطاب يستمد مراجعه من التيارات الفنية المعاصرة.

كما نشهد تحولات شملت التدريس الأكاديمي في معاهدنا العليا للفنون، أفضت إلى بدء ظهور جيل من الطلبة المتخرجين، أصبح البعض منهم وخصوصا ممن يعدون شهادة الماجستير أو الدكتوراه، متطلعا إلى إشكاليات الفن المعاصر واستغلال ما آلت إليه التكنولوجيات الحديثة من إمكانات ثرية

ومتنوعة. فاهتم بالأشكال المنفجرة وبالتنصيبات والصورة الفوتوغرافية وفن الفيديو وغيرها من أشكال الفنون المعاصرة، مما يفرز علامات تحول في طريقة ممارسة الفنون التشكيلية في بلدنا، من مواصفاتها الأساسية التأقلم مع متطلبات الاقتصاد الجديد، والوسائط المتعددة.

لا يمثل كل ذلك زعزعة للنقد عموماً، وللناقد العربي بالخصوص، والذي لم ينته بعد من بناء مشروعه التأسيسي والهادف إلى مقاومة أشكال الفلكلور التي طبعت الرسم العربي خلال القرن العشرين بالاعتماد على ما استنار به من قيم استمدها من الفن الحديث؟[١]».

تساؤل الناقد سامي بن عامر في غاية الأهمية، وقد تم طرحه في المنتديات النقدية العربية وفي كتابات النقاد في السنوات الماضية بعد أن باتت المنطقة العربية تعد العدة لولوج العالم المعاصر للفنون وبشكل نسبي. ففي العام ٢٠٠٦ على سبيل المثال تم تحويل فعالية جماعية هامة كبينالي الشارقة وبشكل كلي للانحياز فقط للفنون بصياغاتها المعاصرة، فيما بتنا نشهد تحولاً جزئياً في بينالي القاهرة وما تبعه من إقامة الأنشطة في صالات تم افتتاحها في مجموعة من العواصم العربية بخبرات أجنبية، أو أن تقوم مثل هذه الخبرات بإقامة الورش التجريبية لفئات من الشباب وهذا ما حدث في الإمارات والبحرين ومصر والأردن وقطر والمغرب، ليتم لاحقاً افتتاح الصالات المهتمة بهذا النوع من الفنون التي دخلت في إنتاجها التقنيات والأفكار الجديدة التي تحقق القطيعة التامة مع فنون الحداثة العربية باعتبارها فنوناً من الماضي. كما تبع ذلك إقامة مجموعة من الأسواق الدولية للفنون في دبي وأبو ظبي والدار البيضاء وقطر وإقامة المزادات الدولية لكرستيز وسوذبيز وأخيراً لمؤسسة فنية عربية، حيث بدأت صالة أيام السورية بإقامة مزادها في دبي بعد أن حولت صالتها هناك لهذه الفعالية وافتتاح صالة فنية في سوق دبي المالي تبعه إقامة مزادها في بيروت.

---

(١) النقد الفني - سامي بن عامر - أستاذ أكاديمي تونسي.

التساؤل المطروح على النقد بتأثير التغييرات الحاصلة والمستمرة في الحدوث تعلق في بدايته بتحديد معنى ودلالات اصطلاح المعاصرة، وما هي الحدود التي تبدأ عندها؟ فيما بقي التساؤل الثاني مرتبطاً بالصورة ودلالاتها في الفنون العربية، كنتيجة مرئية يتم اعتمادها بالصيغ المتجاوزة للحس البصري، أو الرؤية البصرية المادية، وبكل اشتغالاتها الرمزية كقاعدة لإدراك المعنى خارج المعاينات التقليدية. كأن الحاجة للتبصر باتت متفوقة على البصر بتجاوز المفاهيم التقليدية والاقتراب من شعرية إنتاج حالة بصرية مضغوطة مؤقتة تكسب المنتج البصري مفهومه المعاصر، الذي سيكون على النقدى أن يطور قدراته لاستيعاب الوضع الفني الجديد، وسبل تعامل المجتمعات مع فنونها، وموقفها من الفنون الجديدة شكلاً ومضموناً ومعنى، والكيفية التي يتم من خلالها تحريك الأفكار.

قد يكون معنى التبصر هنا مرتبطاً بسعي الإنسان أن يكون أكثر من إنسان.. وهو الأمر الذي بات يتأكد أكثر مع التسهيلات التقنية والميديائية والعلوم الجديدة التي يتم مزجها لتحقيق أعمال فنية معاصرة يعبر الفن من خلالها لتحقيق الجموح «وهو ما أسماه الإغريق (الهيبرس)، أي الجموح المذنب. وفي ذلك إشارة إلى أن هناك جموحاً غير مذنب.. وفعلاً، لو تأملنا شكل ومضمون كل أشكال الطقوس التي تنظمها بعناية فائقة المجتمعات الغابرة لتبين لنا أنها تأطير للجموح، أي تأطير لحق الإنسان في أن يكون أكثر من إنسان، في أن يتخطى كل صيغ التناهي وفي أن ينصهر بالألوهي. في كلمة نقول إن الحفل الطقوسي الغابر كان يهدف إلى مصالحة الفرد مع وعيه الكوسمولوجي، أي مع جسده بوصفه قطعة من الطبيعة وبوصفه مصنعاً للقوى حسب عبارة (دولوز). وقد أفرد (روجي كايوا) لهذا الجانب من عمل المقدس كتاباً وسمه (المقدس والإنسان) في حين أدرج (مرسيا إلياد) خبرة الجموح المقدس هذه تحت اسم الاستحواذ الأنطولوجي»[١].

---

(١)قضايا الإستيطيقيا - محمد بن حمودة - دار محمد علي الحامي - ٢٠٠١ - ص ١٢١

يصل الجموح المحدد في المقولة السابقة إلى حدود توصيف الفنون المعاصرة في إطار نظريات التفكيك إلى حدود عنفية مستقاة من التطور العلمي، ومحاولة بناء النتائج بالاستناد إلى صراع العلم والفن أو ما يحلو للبعض دعوته صراع العقل والأحسيس مما يجعل الأمور أكثر تعقيداً بالرغم من نسبيتها ومن محاولات تأطيرها وفقاً للمعارف الإنسانية والإدراكات المتحققة في كل عصر من العصور، والتي يبني النقد عليها آراء النقاد في المنجز الفني المعاصر، وهو يدفع الغرائز للانفجار متحدياً العقل والعلم والحلم، ومختلف العوالم الداخلية التي كانت سراً من أسرار الجنوح، ففضحها بتصوير أدق الحدوثات التي كانت على صلة بالروح، وبماهية الغموض الإنساني الذي أبهره الضوء المعرفي المعاصر، وتجديد طقوس الكتابة الفنية التي توجز ادعاءات تعاطف الفن مع الإنسان، وبناء مقاربات نظرية جديدة تعيد للكتابة أهميتها وتدفقها المعرفي المتعاصر مع تغييب قسري - يتم التصريح - به لدور الناقد التقليدي، باعتباره جزءاً من زخارف الماضي وحواشيه الخيالية.

المكرس والمأمول

ظاهرة الكتابات النصية البصرية جزء من المشهد النقدي محلياً وعالمياً، ولعل المسوغات البحثية التي يقوم بها المنسقون، والقيمون على المتاحف، ومراكز الفنون المعاصرة، ومدراء الأنشطة والفعاليات العالمية، المرتبطون بشكل مباشر بالمناهج والمرجعيات الفلسفية المولدة للمعاني، إنما هي مسوغات على صلة بكل ما يكرس العلاقة بالفكر واللغة كمجالين منفتحين على الخطاب البصري المحلي، الذي يبقى في أشد الحاجة لمحمل نقدي يوصف صلة المنتج البصري بطريقة تلقيه، وحيث يسعى الناقد لتكريس استيعاب المعاني التي ينتجها الفن المعاصر في موقع من المواقع، وتعميمه قياساً على المسارات المقترحة معرفياً، وعبر ما يرفده من خبرات كرستها التجارب التي تسير في نفس الاتجاه، لتحقيق بنية بصرية تكون بديلة لبنية سابقة لها، تتقاطع معها في بعض الأسس والمرامي الإنسانية والنزعات التغييرية. الأمر الذي يعين في تحقيق اتجاهات بصرية جديدة لا يمكن توصيف نزوعاتها إلا من خلال ما تكرسه النصوص النقدية، كمرتكز أولي للتطلع إلى المنهج الجديد، أو المأمول من تفعيل الاختبارات الفنية، والورش التجريبية التي سترسم جزءاً مهماً من حقيقة العملية الفنية.

في قلب هذه الحقيقة يمكن الإشارة إلى التحليلات التي تعيد لبعض القضايا مواقعها الرمزية، كعودة الواقعية وما فوق الواقعية والواقعية الكونية كمذاهب في غاية المعاصرة، لتعيد إيحاءات الواقعية الروسية في إطار المنهج الماركسي حين نزعت عن الفنون قدسيتها مقدمة الواقع عليها، وكل ما يذكر اليوم بما تفعله اليقينيات العلمية بأدواتها الجديدة، وهي تعيد نزع هذه القدسية من الفن مرة أخرى بعد أن عممت الحداثة روحانياتها التجريدية والتشخيصية

والطبيعية.. يقود هذه الرهانات اليوم مؤسسات عولمية تحدد لغة الفن، وفعاليته الثقافية، قياساً على السوق الذي بات يختزل معاني استقلال العملية الإبداعية. أي المفاهيم التي تسمح بالهيمنة على الأفكار والنصوص والمناهج التي تجعل من البنية الواحدة مجموعة من البنى المفككة، التي لا يمكن أن تدور في فلك نص يوحد نفسه من خلالها قبل أن يوحدها في بؤرة فكر له معطياته التجديدية الفاعلة.

قد يكون (إدوار سعيد) عرض لهذه القضية في معرض اشتغاله على السرديات الكولونيالية وما بعدها فيما يخص الثقافة والفنون حين تنوب الأفكار عن بعضها بحجة التفوق لينشأ صراع ثقافي لا يقل أهمية بين الإبداعات المحلية وتلك المهيمنة على تنظيم الفعاليات الكبرى وعلى المؤسسات النقدية والنشرية وأسواق الفن ومتاحفه التي تفترض أن كل محتوياتها تمنحها السلطة المركزية للقرار الفني العالمي الذي تتم المقاربات النقدية النظرية من خلاله وكأن الأمر استمرار لنظرة التفوق الآرية الغربية على باقي الشعوب في العالم الثالث الذي لم يتمكن من تجاوز المعوقات الثقافية والإبداعية بالرغم من خروج الجيوش المستعمرة من أراضيه منذ أزمان وإلا فماذا يعني أن يتم تنظيم الفعاليات الفنية العربية من قبل هؤلاء وماذا يعني أيضاً أن يقوموا بتنظيم المشاركات السورية والمصرية وسواها في بيناليات عالمية لا يمكن العبور إليها إلا من خلالهم وبالطريقة والتقنيات التي يرونها والتي في أغلب الأحيان لا تمثل الحراك الفني المحلي.

السؤال المطروح مرتبط بالتأكيد بسؤال آخر عن الأسباب الذاتية التي تتيح أو تسمح لمثل هذه التصرفات أن تخترق الاستراتيجيات الثقافية المرسومة في الدول المستقلة منذ عقود، وهل شروط المشاركة والتعبير الدولي أو العولمي هي التي تحاول أن تكون بديلاً عن الطاقات المحلية بألف حجة وحجة ومنها غياب المؤسسة مرة وعدم وجود الكفاءات والتخصصات المعاصرة مرة وفشل النظرية المستخلصة من السياسات الثقافية مرة أخرى.. وبكل الأحوال، فإن الربط الصراعي بين مختلف الأطراف يؤكد الأسس التي تقوم عليها هذه

المقاربات الاستعلائية التي تفترض أن الغربين القريب والبعيد هما الأكثر ديمقراطية واستيعابا للنظريات الفنية والفكرية المعاصرة وأنهما الأكثر عقلانية وقدرة على الحكم واستيعاباً للهياكل الثقافية التي مازالت متداخلة في بلادنا بالسياسة والمواقف المسبقة من المستعمر القديم التي تنعكس على الممارسات الثقافية والحاجة الدائمة لتحقيق الهوية وتثبيتها.

تنعكس هذه القضايا بشكل مباشر اليوم على الممارسات الإبداعية في عالمنا العربي، وفي أغلب بلدان العالم الثالث، بل وفي بعض الدول التي استطاعت أن تقطع أشواطاً عظيمة في بناء شخصيتها ما بعد الاستعمار كالصين التي استولت سوق الفن العالمية على إبداع فنانيها لتوجيهه الوجهة التي يريدونها وكذلك إيران وشرق أسيا بعد محاولات مستمرة لخلق قطيعة مع تاريخهم من جهة وتشويه هذا التاريخ باعتماد المنتج الفني ذو الموروث الغربي وتكريسه كحالة ولغة تخاطب معاصرة مرادفة لمنتجه ومتطابقة معه ليبقى الغرب العقلاني في الشرق البدائي كما يدعون.

الإشكالية إذن ثقافية بامتياز على صلة بالمكونات والعناصر الثقافية والفكرية التي تشكل بنيتنا الإبداعية وخصوصيتنا الهووية، والتي على أساسها يتم اختيار حواراتنا مع الآخرين، هؤلاء الذين يجعلون هويتنا أكثر وضوحاً بتمايزهم عنا، وتفهمهم للاختلاف، بدلاً من سعيهم للمطابقة والاستلاب الثقافي، الذي لا يولد في أحسن الأحوال سوى مقاومة القيم المفروضة، والبرامج التي لا تفصح إلا عن نوايا تبقي المجتمعات في إطار الهيمنة.

أزمة نقدية تراوح في مكانها منذ عقود في بنيتنا العربية المستقلة، وتسعى للخروج من الحالة الضيقة التي حشرت فيها بسبب المهادنة النظرية، ومحاولة استيعاب الصراع على أنه خارج ما يرسم لمصير التفكير عندنا، وتفكيكه بمواجهة التفكير الرأسمالي المتوحش الصاعد، الذي مازال يعتبر نفسه ممثلاً للآخرين بكل شيء بما في ذلك الفنون والآداب، وذلك لاعتقادهم أن امتلاك التقدم التقني ووسائل الاتصال الحديثة سيكونان بديلاً عن الخصوصيات الروحية والثقافية للمجتمعات.

ولتجاوز الحالة الراهنة يبقى النقد بحاجة ملحة لتطوير الأفكار والمناهج، التي يتم في إطارها دراسة أنواع الفنون البصرية، والوصول إلى قواسم ونتائج معرفية في ظل وعي المتغيرات النقدية، وتحرير الإبداع من التبعية التعسفية التي مورست عليه، ونزع القلق من نفوس المبدعين مما كرسته نظرات الحداثويين في مشروعهم التعبيري الشكلي الطاغي على ظاهرة المضمون، الذي بقي في أغلب الأحيان قضية ذاتية غير مستقرة، لها معطياتها الخاصة على الصعيد الوجداني، والتي مازالت هي الأخرى بحاجة للنقاش النقدي المعمق والصريح، والحوار الحضاري الذي يوسع النطاق الثقافي، ويجعله متداخلاً مع النطاقات الفكرية الأخرى في المجتمعات العربية المعاصرة.. أي بالأشكال الاتصالية الفنية المؤطرة للفعاليات الذهنية والوجدانية المجتمعية، باعتبارها لغة تحمل القيم العليا للهوية الثقافية، وتربط الاختيارات ببعضها، تلك التي تجعل من التنوع الإبداعي ضرورة ثقافية تتمظهر بالنتاجات التي تبقى بحاجة لجمع المعلومات عنها وعن مبدعيها وعن موضوعاتها ومراحلها وقبل كل ذلك مصادرها في المعارف وصلتها بباقي مجالات التعبير الفني التي تثري الإبداع وتثير الجدل حوله، وتجتذب جمهور الإبداع، أصحاب المصلحة الحقيقية بقوة الإبداع وطاقته الخفية.

الحيوية التي تميز النتاج الإبداعي العربي في مجالات الفنون البصرية التي تتصاعد وتيرتها في المناطق المختلفة، وعلى الرغم من تهتك البنى التحتية الثقافية وعدم مجاراتها للكم والنوعية المنتجة، وعلى قلة المساعدات وغياب النشر الفني تقريباً، فإن هذه الحيوية مازالت موزعة في الشرائح الثلاث المعروفة في الكتابات النقدية: «فهناك أولاً من يريدون أن يفصلوا أنفسهم عن المؤثرات الغربية، ولكن كيف يعرفون الغربي؟ الغربي هو ما يزعجهم، هو المجرد من المشاعر والعواطف، الجمال بالنسبة لهم ينبع من الروح. ويقول (دويفستيجن) في لقاء أجري معه في أمستردام عام ١٩٩٨: كثير من الفنانين العرب مازالوا يشعرون بأنهم أعضاء في تجمع معارض للمفهوم الغربي للفنانين الأفراد الذين يؤكدون ذواتهم بأقصى ما يستطيعون.

الفن البصري العربي معني بالعالم المحيط، ويسير بموازاة الشعر والقص، مما يفسر في جزء منه الاستخدام الدائم لفن الخط[1]. الفنانون الغربيون يعبرون عن العالم الداخلي للفرد.. الفئة الثانية من الفنانين منفتحة على التقنيات الغربية، ولكن المناظر والأشخاص عربية وكذلك الألوان. الفئة الثالثة تتكون من فنانين متأثرين بالمفاهيم الغربية ومتورطين فيها[2]».

النص السابق قراءة غربية تختصر الرأي النقدي في الفنون العربية، ورغم مقاربته لحقيقة الأوضاع إلا أنه يسعى في الوقت نفسه إلى مجانسة المنتج بكامله بالمنتج الغربي. وأنا لا أحبذ المعارضة العامة لمثل هذه الآراء، قدر مناقشتها بالتوازي مع التوصيفات النقدية العربية الجادة، التي تعي كيفيات توزع شبكات الإنتاج البصري قطرياً وعربياً، والتي بإمكانها - بقدراتها المتواضعة - تقديم وثائق أكثر دقة، وآراء يمكن من خلالها دراسة المقاربات النوعية مع الفنون الغربية وأسبابها، أو التعارضات التقنية والقيمية.. هذا إذا كان من الضروري إجراء مثل هذه المقارنات في ظروفها المواتية.

---

(١) على المستوى العربي، وطيلة القرن الماضي، سعى المبدع التشكيلي لمواجهة مجموعة من الحالات السلبية في صلته بالفنون وبخاصة اللوحة المحمولة أو المسندية أو «لوحة الشوفالية» باعتبار مرجعيتها الغربية، وباعتبار أن هذه المرجعية تحمل في طياتها ليس الشكل وحسب، وإنما مجموعة من القيم المختلفة والصيغ المتصلة بالمادة والموضوع والصياغات الشكلية، فتعددت التجارب التي كانت في البداية صدى للتراث الغربي إلا أنها تمكنت من التقاط أنفاسها وهي تحس جوانب التهديد تدخل مع محاولات السيطرة والطمس التي تطال المشروع الفني العربي الذي اختار أن ينحاز الى حقيقة المواجهة مع الذات أولاً وتطوير التحديات التي يواجهها المبدع إلى أسئلة كبرى تزيد من أهمية البحث في الفنون المعاصرة، وهذا مجال واسع على المستوى العربي، إذ تشكل التجارب القطرية العربية حالات متماثلة في تقديمها لمجموعات الحلول في ما أنتجه التشكيليون عبر مختلف المحامل التعبيرية تصويراً ونحتاً وحفراً وسوى ذلك من الوسائل التي ارتبط إنتاجها بمواد مستوردة، ولعل أولى هذه التجارب ارتبطت بما دعي لاحقا بالحروفية واللجوء الى إمكانات الخط العربي

(٢) الفنون والآداب تحت ضغط العولمة - جووست سمايرز - ترجمة طلعت الشايب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١٧٩

الخطاب البصري الذي يمثله الخطاب النقدي يعتمد أساساً على قوة الفعل الإبداعي المستمد في حقيقة الأمر من قوة التنوع الفكري، النابع من رؤية جمالية للثقافة وتقاناتها، ومقدرة المبدع على التكيف المناخي مع التقلبات الفكرية، وتنوع الطروحات وفقاً للأحداث الكبرى التي تجعل آليات الخطاب البصري موضع اختبار دائم للخيال المفكر، المرتبط غالباً باتجاه محدد يجعله يرى ما يحاول الوصول إليه بعيدا عن المرئي المباشر.. بين الخطابين نزوع دائم لتفوق طرف على آخر، وهو صراع يتجلى في رؤية الفنان من جهة ورؤية الناقد من جهة أخرى. وفي أعم الأحوال يمكن الوقوف عند الوظيفة التي يؤديها كل منهما لتحقيق الاتصال بالمعارف التي يوحي بها النص على المستوى البصري وما يمكنه أن يخلق من تصورات في الذهن لاستكشاف الفاتن رؤيوياً واستيعابه بصرياً.

إن الإحالة التي يقوم بها النقد عادة، كالإحالة إلى السياسي أو التاريخي أو الفلسفي وسواه، هو محاولة ذهنية تبعث لاستيعاب المفهوم في إطار الواقع والمجالات المحسوسة للتصور، وبتفاعل تحليلي مع السياق البصري المشبع بالقدرات المفهومية المكونة لقيمة العمل الفني من جهة، وللشرعية التي تمنح هذا العمل إمكانية المعاصرة من جهة أخرى، بحيث يضحي مصدراً من مصادر التعبير عن الذات الجمعية في الحاضر، أو أن يكون طريقة من طرق نفي الاضطراب الذي يصيب الرؤية ورمزيتها التعبيرية عن الوجود. هنا تبرز الهوة التي يركز عليها النقد أحياناً فيما بين الفنون البصرية كمحامل مستوردة والواقع، وإمكانية الفنون البصرية في استيعاب الموضوعات والقضايا في إطار خصوصيتها المحلية.

الصورة صراع الرؤيـة والوعي

الأفكار.. حياة الكون، وبقدر شمولية الكون باتساعه وامتداده، تسعى الأفكار إلى التحقق لبناء موضوعات الإنسان.. هنا لابد أن تبرز مسألة ارتباط الموضوع بالزمان والمكان، وهذا ما يجعلها تبني قيودها، وتقلل من إطلاقها. لقد أحس الإنسان سابقاً بضرورة لا تناهي الانتماء إلى الكون، وقد عكس هذا اللاتناهي ضرورة التفكير الجمعي، وضد الأفكار الفردية لكائنات الوجود.

ينطبق ذلك على فلسفات وإيديولوجيات لم تعد تلق اهتماماً في ظل تصاعد وتنامي الحس الفردي، وضرورة التميز الداخلي للفرد ككائن متكامل في عزلته، تؤمن له التقنية وسائط ارتباط (ما فوق اجتماعية) لا تعتمد نهائياً على الروح العفوية للكائن، وإنما على (وهم التجلي الإنساني) من خلال الحدود التي يسيطر بها الكائن على الزمان والمكان، لبناء أفكاره التي لم تعد مرتبطة بقاسم مشترك محدد لتحديد الموضوعات وماهياتها، وإنما بقواسم تحقق تجلي الكائن في طروحاته التعبيرية، وأهم هذه الطروحات هو (الصورة) التي ستمكن الإنسان من تحقيق أفكاره وتحويلها إلى محسوسات إنسانية وكونية.

لقد اختفى الموضوع الأساسي للصورة لدى (هيجل) حين اعتبرها وهماً بعيداً عن التحقق، وهذا ما أفسح له اعتبار الفكر قضية تطورية غير ثابتة تشمل (التفكير المتطور) الذي لا يعترف إلا بما هو حقيقي، وهذا المفصل مركز أساس للانطلاق بنظم التفكير المعرفية، التي تستمد التوهم بها من اعتبارها ممارسات جمالية لما هو فوق الواقع، أو التحقق الجمالي الحسي، خاصة أن الأمور لم تعد تقاس بالقيم التفوقية للعناصر، أو الموضوعات، أو الأفراد، أو قيم تحقق الأفكار كمواد تعبيرية تهم مبدعها بقدر ما تهم الفئة الموجهة إليها.

والصورة في تطرقها للواقع لابد أن تمزج (الفكرة بتصورها)، كي تخرج الأحاسيس المجردة من وهم تصورها، وإدخالها في حيز (الفعل البصري) المشكل للمادة الأولية، أو الأساسية التي تؤلف علاقة (المتصور) بإمكانات تحققه التعبيري، والفني في الماهية التي ستتشكل عليها، بعد مروره بالمفاهيم السائدة (زمانياً ومكانياً)، وخضوعه لعلاقات الثقافة الشاملة والسائدة التي قد تجعل منه مناقضاً لتحققه، ومتبايناً مع كل ما يناهض تجليه على هيئة الحياة.

لقد اعتبر (فيشر)[١] أن الرائع هو فقط كل حي، أو كل ما يبدو حياً، ولا يشير (فيشر) بالتأكيد إلى الحياة أو الحي بالاعتبار المتجسد في المعنى فقط، بل تمتد إشارته إلى المفهوم العام كما تحدده تفاصيل وجوده الفعلي، أي أن الأمر مرتبط بمفهوم (قوة الحياة) أكثر من ارتباطه (بواقع الحياة). وهذا يؤكد دور الوهم في تشكيل الحياة، وما يسبغه عليها من مصادر تؤلف اعتبارها طارئة على جوهر تحققها، أكثر مما هي ثابتة في هذا التحقق.

---

(١) **أرنست فيشر**: مفكر وناقد جمالي من أعلام الفكر الاشتراكي، ولد في مدينة كوموتاو من أعمال بوهيميا في العام ١٨٩٩ وتوفي أثر نوبة قلبية في ١/ آب ١٩٧٢. ظهر أول ديوان شعر له عام ١٩٢٤ وبعد كتابة مسرحيات عرضت في فيينا، عمل صحفياً، وأبان الحرب هاجر إلى براغ ومنها إلى موسكو، أسس صحيفة "النمسا الجديدة وعين نائباً في المجلس الوطني ١٩٤٥-١٩٥٩ وأجبر على ترك الحزب بعد مشادة عنيفة ومن كتبه الإيديولوجية «ما قاله لينين حقاً» و«الماركسية الحقة» وهو يرى أن من واجب الكاتب تعرية الواقع الاجتماعي والكشف عن غناه، وهي دعوة إلى تملك ما هو خيالي وجمالي، ودعوة إلى الانعتاق من قيود يفرضها واقع تعسفي. ومن مؤلفاته أيضاً «ذكريات وتأملات» وهو كتاب هام كتب بأسلوب جذاب قدمته إحدى المجلات الأوروبية على أنه «سيرة إنسان مثقف مرهف الحس كل الحساسية، وواع للقضية الاجتماعية في العصر الحالي». «وخلف آثار الواقع» وهو مساهمة في وضع جمالية ماركسية حديثة، كتبت بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٨، وفيه يحاول أن يتخذ موقفاً معيناً من مشاهير كتاب تضاربت الآراء حولهم واختلف في تقييمهم أمثال بيكيت، بيتر فايس، برشت، غويا، وسولجنستين، فهو يرى مثلاً أن أبطال روايات بيكيت وسولجنستين هم في طريقهم عبر جسور آلامهم، إلى مصافحة فجر جديد. ومن فصول هذا الكتاب: في عالم العمل، البحث عن الواقع، هنريش فون كلايست، استحالات غويا، العمل والحرية والسلطة.

إن (رائع) فيشر هو التربة الخصبة التي تحقق الصورة، المفهوم المتغير للتخيل الإنساني المنقسم بتغيره إلى تغير سائد وتغير طارئ، يحققان سواء بالتجاذب أو التنافر بين الفكرة وإمكانيات تحققها. أي فيما بين الفكرة وشروط التخيل التي تعرض نظم تحقيق هذه الفكرة، وارتباطها بالأشكال أو ما يمكن أن توحي به. الصورة إذن هائمة بين الشكل والفكرة، ولكل منهما سلطته على الحيز المعنوي لفيض الخيال الذي يغلب طرفاً على آخر، الشكل الذي هو ظاهرة ثابتة يحققها الخيال عن المتصور، ولا يمكن تغيير مواصفات تحققها إلا باستدعاء مفاهيم مغايرة ومختلفة تؤسس لبناء الأشكال الجديدة. إذ يبقى الشكل هو ذاته أو ما حققه من شروط تواجد تتعارف عليها الكائنات المتعاملة معه (سلباً أو إيجاباً) ولا يمكن تغييره إلا بتغيير شروط تحققه عبر تبديل لغة صياغته والهدف منه بلغة تقتحم الفكرة من الصورة والمشاعر أو الأحاسيس التي سيجري استبدالها للتدليل على العلاقات الجديدة التي ستخلفها عاصفة الانقلاب الذي نحدثه في ظاهرة شكل من الأشكال، كونه حقيقة (مادية أو معنوية) وعلى ارتباط شامل ولا متناه مع الواقع (الواقعي أو الافتراضي) الذي نعتبره كوناً فاعلاً في تشكيل ذات الشكل.

أنا في الصورة قد يغير التناقض - أحيانا - وجه الصورة، بسبب الإشارة إلى متغيرات تطال ذاتها (القوى المتصلة بمركز توليد الصورة). وقد يكون لاصطدام المعاني الناتجة عن الصورة بالقوانين الأخلاقية والوضعية المتعارف عليها ضرورة تؤدي إلى وضع حد لصراع الانبعاث من الانتهاء (اللامحدودية) مع الأوضاع المفهومية لسلطة الشكل.. هذا الصراع الذي يمكن اعتباره منطلق التحولات الذهنية لإنتاج وسائل تقلب التصور، وبالتالي تصوغ الخيال على صورة الحقيقة. أو أن هذه الحقيقة تستميل الصورة المتطورة، النائسة ما بين الصدفة وشروط تحققها التي يؤمنها الفعل الإنساني الخلاق، ليس في ظلال القوانين، بل في شمس تحطمها وتجاوزها.. وفي نور الصراع الناشئ دوماً مع الأشياء والأفراد والتصورات والنظم والقوانين لتحقيق عظمة الجديد، الصائغ الحيوي لملامح وجه الصورة الجديدة.

الصورة الجديدة، إنما هي الصورة التي تقدم نفسها كأمر لا ينتهي أو يتحقق إنجازه، فهي مختبر للتفكير الدائم، وبهذا يمكن أن يكون (بولوك)(١) قد

---

(١) جاكسون بولوك: (Paul Jackson Pollock) ٢٨ يناير ١٩١٢ -١١ أغسطس ١٩٥٦ كان رساماً أمريكياً وأحد رواد حركة التعبير المجرد، ولد في مدينة كودي بولاية وايومينغ الأمريكية، ثم انتقل إلى نيويورك العام ١٩٢٩ حيث قام بتدريسه توماس هارت بنتون. كان وقتها مشهور جداً. أسلوبه كان مبتكراً بشكل كبير. مات في حادث سيارات بالقرب من منزله في لونغ بيتش بولاية نيويورك في سنة ١٩٥٦

يعد «جاكسون بولوك» من أهم الفنانين التشكيليين الأمريكيين خلال القرن العشرين، اشتهر بابتداعه لتقنية «السّكب» كطريقة تهدف إلى تجسيد حركة الفنّان في إطار يتميّز ببعد علائقي متناغم بين جسد الفنان والفضاء: سيرورة تجسّد نبضات الفنّان أثناء حركته في علاقته بالأثر الذّي يحتوي الشّكل. وترتكز الأعمال الفنيّة لــ«بولوك» أساسا على مفهوم «الحركة» فهي ليست بعدا ثانويّا في عمله بل وأساسه.

يعتبر «بولوك» أنّ «الذّي يحدثه في اللّوحة ليست صورة وإنما حركة»، حركة إذا تتبّعنا تغييراتها في أعماله سنتبيّن طابعها القصدي والمنظّم فلا شيء وليد الصّدفة، وذلك بالرّغم من قوله بأنّه «عندما أكون فوق اللّوحة ,فإنني لا أكون واعيا ًبما أقوم به ، بل إنني لا أتمكّن من معرفة ما قمت به إلا بعد مدّة من الزّمن..» لأنّه يحيلنا بذلك إلى انخراطه الكلّي في العمليّة التشكيليّة وليس إلى العفويّة واللاّنظام، ولعلّ ذلك ما جعله يؤكد في العديد من المرّات على الطّابع القصدي لعمله بقوله «إنني أستطيع أن أتحكّم في حركاتي أثناء الرّسم، ليس هنالك مجال للصّدفة». وفي هذا الإطار بيّنت الدّراسات الحديثة في العديد من العلوم وخاصّة في الرّياضيّات الطّابع القصدي والمنتظم في حركات "جاكسون بولوك"، أهمّها دراسة قام بها العالم الفيزيائي المولع بالفنّ «ريشارلد تايلور» في نهاية التّسعينات ، بيّن فيها وجود طابع نمطي متكرّر يقوم على بناء أساسه رياضي كسري Fractale (و يعني ذلك تشكيليّا بانّ الطّابع البنائي لــ«بولوك» يتميّز بتوالد الأشكال وفق معادلات كسريّة هندسيّة تولّد الشّكل فتجزّأ المساحة لتقسّمها إلى أجزاء يكون كلّ جزء منها نسخة من المجموع. ويمكن مشاهدة هذا البناء النّمطي المتكرّر في العديد من الأشكال الطّبيعيّة كأوراق الأشجار أو الجبال...الخ.

ولتقريب الصّورة أكثر يمكننا دراسة «منحنيات فون كوش» الذّي تناول طريقة تكوين قطعة صغيرة من الثّلج: بناء يتوالد فيه الشّكل من البسيط إلى المركّب، الذّي بدوره يحيلنا كلّ جزء منه إلى شكله الأوّلي. =

أدرك القوى اللامحدودة لصورة في قرن كان يغادر تقاليد الصورة التقليدية، ويعلن ثورته على نمط التفكير الأوروبي. ولهذا نراه يقول في العام (١٩٤٧ - ١٩٤٨): (رسمي لا يأتي من مسند اللوحة. أنا نادرا ما اشد قماشتي على إطار قبل الرسم. أنا أفضل أن اثبت القماشة غير المحددة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير. وعلى الأرض أحس براحة اكبر. اشعر بالألفة لأني أحس بأني جزء من (الصورة) مادمت بهذه الطريقة استطيع أن أدور حولها. استغلها من الجهات الأربع، وأكون حقا (في الصورة) أن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي. مكثت بعيدا عن أدوات الرسم

= مكّنت هذه الدّراسة الهامّة من دحض آراء العديد من النقّاد الذيّن لم يروا في عمل «بولوك» سوى مجرّد آثار لحركات عفويّة يمكن لأي إنسان القيام بها، بل و يبيّن الطابع الأستباقي «لبولوك» على المجال الرّياضي لأن علم الأشياء ذات الطّابع النمطى المتكرّر (Fractale) لم يظهر إلا فى الستّينات بواسطة العالم الرّياضى «بينوا موندالبرو» الذّي تناول الأشكال الطبيعيّة بالدّراسة معتبرا بأنّها تبدوا عند رؤيتها عن بعد بأنها أشكال بسيطة قد نتبيّن منها النقطة و الخطّ و المستطيل والدّائرة والمربّع... وهو ما يمكن وصفه ودراسته من خلال الهندسة الاقليديّة ، لكن عندما نلاحظ هذه الأشكال من قرب سنكتشف أنها ستصبح أكثر تعقيد فهى فى الحقيقة متقطّعة و منكسرة الإحاطة، تكوّن بنى متفرّعة ومتشعّبة وهو ما لا يمكن وصفه بواسطة الهندسة العاديّة. فعندما نعود إلى الهندسة الاقليديّة نلاحظ تقسيمها للأشكال الطّبيعية إلى أربعة: شكل غير مرئي يتميّز ببعد يساوي الصفر، أشكال تتميّز ببعد واحد مثل الخطّ (طول دون عرض)، ثمّ الأشكال الثّنائيّة الأبعاد والثّلاثيّة الأبعاد، وهى تختلف فى ذلك عن بعد هندسة الأشكال ذات الطّابع النمطى المتكرّر الذّي يمكّننا من الحصول على عدد يضبط درجة اللاانتظام و التجزؤ في نوعيّة من الأشكال المركّبة. وفي نفس هذا الإطار لم تتمكّن الشّركة القائمة على أعمال الفنّان (بولوك - كرازنر) من التعرّف على أصليّة الأربعة وعشرين عمل فنّى التّى وقع اكتشافها سنة ٢٠٠٣ إلا من خلال هذا العلم الهندسي الذّي بيّن أنّ ستّة منها غير أصليّة الشيء الذّي دعّمت أبحاث العالم الفيزيائى «ريشارلد تايلور» التّى بيّنت أنّ أعمال «جاكسن بولوك» رغم تنوّعها حافظت على نفس التّركيبة النّمطيّة المتكرّرة.

إن التّجربة التشكيلية لـــ«جاكسون بولوك» لا تنطلق من الفراغ بل تقوم على نظرة خاصّة للعالم وللأشكال الموجودة فيه تجسّمت في مسار علائقي خاصّ لا يقوم على حركة عفويّة وإنما على فعل هادف وحركة مقصودة وأثر يحوي رؤية خاصّة للعالم.

المألوفة، مثل المسند، وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة.. الخ. انأ أفضل الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل، والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى مضافة، حين أكون في (الصورة) لا أعي ما أنا فاعل، إنما ذلك يحدث بعد فترة (تعارف)، عند ذاك أرى ما أنا مشغول فيه، لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، تحطيم (الصورة الذهنية) الخ، لأن للوحة حياة خاصة بها.

أنا أحاول أن اجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة، وحين افقد الاتصال مع اللوحة تصبح النتيجة فوضى.. ما خلا ذلك، هناك انسجام خالص، اخذ وعطاء بسهولة، وتأتي (الصورة) على خير ما يكون) . (جاسكون بولوك - رسمي وإمكانات). صراع الرؤية أن انشغال (الصورة) ببناء ملامح الزمن على هيئة الجمال، يجعل هذا الجمال عابرا وغير مستقر على حال، حاله حال الزمن، فكل ما يجعل المبدع منشغلا به يحقق ضرورة انتهائه والانشغال بقضية أخرى تدفن ما سبقها او تفكك علاقة الرؤية بها فتغدو الصورة حينذاك في إسار السكونية الجمالية التي لا ينعدم القصد منها وإنما ينعدم التواصل معها كحامل لفعل اللحظة التي تبذر صراع الرؤية والوعي به، تحقيقا لرؤية شاملة لحقيقة تبقى تائهة حتى لحظة انبثاقها الصدفوي من حواس الفنان لتشكل رائع اللحظة ومنطقها وأسرار تحققها، بما في ذلك كل الأبعاد القياسية والتقديرية.. فالصورة المنجزة تخضع لشروط رؤيتها أيضاً، رؤية بصرية حسية، تقتضي الإلمام بقواعد هذه الرؤية، والاحتياج الإنساني لتحقيق عملية النظر إليها أولاً، والانتقال من البعد المكاني إلى البعد الزماني المتجه إلى الأمام أو إلى الخلف، الأعلى أو الأسفل، وكل ما سيتحقق على سطح (الصورة) باعتبارها قوة الجذب والتعبير أولاً، واعتبارها النموذج المتحقق لما سيليها من نماذج صورية تحقق تسلسل الكامل للناقص باعتماد (الصورة النافية) أو اللاغية أو الناسخة لسيادة مفهوم الحاضر التاريخي الذي يحمل خبرة الصورة الماضية، ويقدمها بامتياز لمعنى التطور الآيلة إليه.

يبدو أن التحديات التي تواجهها (الصورة) في تناقضها مع ذاتها، أو مع المتغيرات من حولها هي تحديات الفن التي واجهها في صعوده وتتاليه لبناء الرؤية الإنسانية وتطورات روح الصورة، وبالمقابل فإن من المستحيل اعتبار القصد من الفنون قصداً مستقراً أو انه يسعى إلى هذا الاستقرار، وهذا ما ينطبق على أحوال الصورة في تحديداتها التي قد تقود - أحياناً - للتطابق مع الواقع الذي يمتد إلى ما وراء المدركات الإنسانية التي نبلغها بالتأمل الوجدي لظاهرة الفن أي ظاهرة تحقق الصورة، هذا المفهوم الذي تمتزج به روح الفنان وتصوره عن العمل الذي يسعى لتصويره، لا بل وتجاوزه إلى الرؤيا الشاملة للعمل بوصفه معرفة تحاكي الإنسان المعبر عن هدف الفنون وغايتها.

يذكر جان ماري شيفر في كتابه الفن في العصر الحديث قولا لشوبنهور: (الكون الممثل في عمل فني ليس إلا (صورة)، ظلا، وإذن لا يتسنى له أن يصير موضوع شهوانية موضوعا لرغباتنا أو لأحقادنا أي لا يتاح له أن يصير دافعا لإرادتنا، ومنه انبجاس تلك الحالة الوجدية في التأمل المتجرد عن المنفعة: فإن إرادتنا توضع بين هلالين مادمنا نتأمل عملا فنيا) . وهذه الإرادة تشكل في تحققها ممارسة إنسانية واعية للفن، أي إمكانية الكشف والتخيل لظواهر الوجود المطلق بوصفه وجودا محققا وبوصفه وجودا ميتافيزيقيا محرضا للتأمل الإنساني ودافعا باتجاه ملكات التدمير الوجدية التي تمنح المبدع وظيفته الحيوية في التجديد والتطوير بحجب المرئي ورؤية المحتجب لمواجهة الحقائق وحشد المشاعر الإنسانية على هيئة (صور) لا متناهية تكون قادرة على إيصال حقائق التصور الظاهرة أو التنبؤية والتي تكون على تماس مع تجليات الموهبة المحكومة بالحياة وانتقاداتها إلى جانب (التاريخ الداخلي) لهذه الموهبة الذي يحقق فعالياتها ومرجعياتها البصرية والجمالية الضاغطة والموجهة باتجاه تحقيق النموذج أو المشروع. القطيعة والتصور في التصور التشكيلي العربي - وحتى اليوم - لم تسع الفنون التشكيلية لممارسة هذا (التاريخ الداخلي) باعتباره مرجعية أساسية لبناء تصور العمل الفني، واقصد الإجابة المبتسرة على أسئلة الهوية المطروحة إلى جانب إنتاج العمل الفني

من قبل الأفراد والهيئات والمؤسسات والتوجهات النقدية، إذ لا يكفي مطلقا الإشارة إلى التراث البصري دون اعتباره الأساس والماضي من حيث العلاقة به لتسويغ ما ينتجه الفنان العربي وما يمكن أن تحققه الأجيال لبعضها البعض في انجاز المهمة التي من خلالها يمكن دراسة أو قراءة أو رؤية التجارب الفردية المتفرقة التي تختزل خبرات بعضها البعض بالتكامل وليس بالنفي والاتجاه إلى اعتبار كل لحظة إبداعية مشروعا للاسلبة باعتبارها حدود التوتر. وبالمقابل فمازالت البنية العلائقية فيما بين الفنون العربية وفنون الغرب هي الأقوى والأمتن والأمثل قياسا بانتماء التجارب العربية للإرث التاريخي البصري الإسلامي أو العربي أو ما يمكن أن يشير إلى انتماء للحضارات التي تتالت على مناطقنا العربية ولابد أن يتمثلها المبدع العربي اليوم ببساطة تفوق البساطة التي يتمثل فيها المرجعية النظرية والعملية الغربية المشكلة لجوانب الرؤيا التشكيلية في المحامل العربية، وبالتالي فإنها تبني الحافز لمحاكاة تجارب المبدعين في الغرب وخاصة (النموذج أو الأسلوب) الذي استطاع المجهود النظري في الغرب أن يحقق سطوته على إبداع الشعوب الأخرى، واستلاب مفاصل بناء (الصورة) ابتداء من التقنين الذي تمارسه الدراسات الأكاديمية على المنجز التشكيلي العربي وانتهاء باستبعاد القيم العامة للموروثات التشكيلية البصرية باعتبارها المشكل لثقافة (الصورة). أن القطيعة التي طالبت بها أكثر من جهة حداثوية مع الماضي لتشكيل الحاضر، تمثل دعوة لاستلاب ضمن استلاب اشمل، فهذا الأمر من المنظور الغربي، ممكن التحقق وخاصة حين يكون الأمر غاية لتجاوز وحلقة تم تحقيقها وتمثلها إلى حلقة جديدة تحتاج لدفع تصوري يقتضي القطيعة، بينما في مثالنا العربي، فالتشكيل العربي أو التصور الحديث لبناء الصورة مازال يعيش بمجمله طوباوية التوجه والتصور لالتقاط دلالات القوة التي يمكن أن تبرز القواعد التي سينطلق منها الفن العربي، وهكذا فإن الدعوة للقطيعة مع التصور التاريخي، وإنكار مالم يتم التعامل معه يصلح لأن يكون مزحة نقدية شديدة الهزء بالإبداع التصويري العربي، لأن هذه الدعوة تدفع الفنان

للانصياع أكثر لما يقع عليه من استلاب بصري تاريخي مارسه الغرب بوصفه منتجا للفنون (المؤسسة قواعديا) منذ القرن الثامن عشر، والإشارة هنا لا تقتصر على الفنون المسندية أو النحتية وحسب، بل تشمل كل التقاطعات مع الفنون التطبيقية (الملابس، والعمارة والحدائق والخزف). ولا تقتصر الفنون المؤسسة في الغرب على قواها الداخلية وحسب، بل إن النظرة الفوقية على فنون الشعوب الأخرى قد جعل الدعوة إلى القطيعة أمراً يمارس بفجاجة مع السعي إلى تأكيد الحضور والتصوري في العالم، وهذه النظرة ليست موجهة إلى الفنون العربية واعتبارها فنونا (في إطارها الإسلامي) فنونا تطبيقية ترقى إلى التفكرية أو الإبداع بالمواصفات التي أسست لها المؤسسة النقدية الغربية، بل أن هذه النظرة تمتد لتشمل الفنون الإفريقية وفنون أمريكا الجنوبية وشمال شرق آسيا.. الخ، يكتب شيفر في دراسته لفن العصر الحديث: (تكمن الملاحظة ذاتها بخصوص الفنون غير الأوروبية. حسبنا التفكير في التطور التاريخي لفن التصوير الياباني، إحدى الذرى العالمية للحفر على الخشب، يمتد تاريخه تقريبا على ثلاثة قرون وتعرف أشكال تطور ملحوظة: بالانتقال من فجاجة المورونوبو إلى الإتقان التأليفي لهارونوبو ومن ثم إلى حسية اوتامارو، إلى قوة رسم هواكوزاي أو أيضا الجو الشاعري عند هيروشيج وممارسة الاوكيو، الذي خضع لتحولات متعددة، كما عرف هذا الفن (انقطاعا تقنيا وجماليا بالغ الأهمية)، أعمال الحفر متعددة اللون في حوالي القرن الثامن عشر. إلا انه لا يحمل تفكرية ذاتية لغائية بالمعنى التاريخاني للكلمة: إن التطور الفني لفن الاوكيو ينجم عن التفاعل المشترك لعوامل عديدة، بشكل خاص تنوع طلبات الجمهور، وأمزجة الفنانين وأذواقهم وإتقان تقنيات السحب، بتعبير آخر، يتصل الأمر بتطور متعدد الدوافع مبعثر عبر مجال اجتماعي واسع، جمالي وإيديولوجي دون محاولة من قبل الفنانين او الهواة لانتزاعه من هذا (المشوب) وغرسه في تاريخ (غائي داخلي). لقد أطلت في هذا الاستشهاد لأشير إلى النظرة التي يتعامل من خلالها التنظير الغربي مع فنون الآخر، ولهذا فإني سأشير إلى ما

يحتمله الرد، فقد أجاب الفنان الياباني المعروف توشيموتسو ايماي على هذه النظرة من خلال سؤال كنت قد طرحته عليه في هذا الإطار فقال: (دعنا نتحدث عن فهم اليابانيين للحياة، فمازال الإنسان عصيا على الفهم حتى في عصر العلوم التي تتطور باطراد. ولعل وعي ما يستحيل فهمه إنما يأتي من مفهوم الوجود، ويرتبط بعدم الاستقرار الحسي للأشياء الحياتية واليابانيون بخفون قدرتهم وأردتهم ويحافظون على الخضوع الشرقي المبني على فكر يعتبر أن ثنائية الحياة أو الموت، التقدم والفناء من إيقاع الطبيعة، إذ لا وعي بالفردية كالغربيين فنحن غير مضطرين لامتلاك وعينا الخاص كمثال،، بينما يبني الغربي وعيه مسبقا بناء يعتمد على مثال أعلى. ويضيف ايماي في إجابة أخرى (تتلمذت في الخمسينيات على يد مجموعة من الأساتذة أمثال: ميشال ثابيه، جورج دوتويت، أو نجاريتي، جان بولهان، اندريه مالرو، وارتبطت بصداقات مع سان فرانسيس، فوتريه، سولاج وقد كان لذلك تأثير في استعادة علاقتي ببلدي. شرود الفن أذا عدنا إلى علاقة الصورة بزمن انجازها، أو حاولنا أن نحلل هذه الرابطة فيما يخص المحمل التشكيلي العربي بالاستناد إلى (انجاز الزمن في الذات) ورغم العديد من المحاولات لرفع الغبن عن هذه الصورة باعتبار ما واجهته عربيا في النصف الثاني من القرن العشرين إنما يقع في إطار المواجهة الدولية للكساد الذي لحق بمصداقية اللوحة عالميا كمشروع ثقافي، ويضيف الناقد اسعد عرابي إلى هذا الأمر (انوية وأنانية الفنان العربي وان كانت تمثل رد فعل على صدمة المحق الثقافي التي تميزت بها مخالب النظام الثقافي العولمي الجديد) . وبالرغم من هذه الإشارة القسرية إلى العولمة، إلا أن الغاية الأشمل كانت توجيه اللوم ليس إلى اللوحة العربية بل إلى الفنان العربي في سلوكه اليومي والموقفي مشككا بأجيال الشباب وحريتهم في اختيار السبل التصورية الملائمة لظروفهم، وقد جاء في العلاقة الملتبسة بين الفنانين العرب (وجوه الحداثة في اللوحة العربية): (شردت اللوحة بالنتيجة عن بعدها التأملي - الروحي، وتحولت من فعل إبداعي طاهر إلى سلطة ثقافية تسويقية إعلامية متداخلة في تواطئية مؤسساتية تشهد من

خلال انتشار الفنون وفق هذه الآلية انطفاء وجوه والتماع أخرى دون معيار، ليصبح القزم عملاقا والمعاق لاعب سيرك، يستمر غموض هذا الحال بعد موت الفنانين، تقام الاحتفاءات والعروض لمماسخة وتردم رمال المكابرة والإهمال على ذكر من يستحق التخليد، تحفظ أعمال الأول على ارتباكها في متاحف خاصة، وتتبعثر تحف الثاني أو تباع بأبخس الأثمان في أسواق نخاسة الداخل والخارج، إن الأزمة التي يعاني منها الفنان العربي ترد من مجتمع التشكيل العربي، وإذا كان المحترف العربي لا يحتكر هذه الصراعات والأحقاد التنافسية فإن مماحكتها والعصبية والثأرية بلغت حدود القبلية العصبية أحادية الذوق والرأي والمصلحة، يشطب الآخر بنفس إشارة الضرب التعويذية التي يشطب بها رجل الكهوف طريدته على جدار الرسم). هكذا يرى الناقد الأزمة نابعة من الداخل المتصارع على بناء تصوره فولكلوريا وعبثيا واستهلاكيا مشوش الذاكرة ومخصيها بالحداثة الاصطناعية المستوردة ومتهالك التشبث باستشراقية الذات الملفحة بأشباح هوية التعريف: الحرف، الوشم، التعويذة، التميمة، الخيمة والدلاية، والمركب والجمل والهودج والحريم والطربوش والبابوج وبقية ما احتوته دكاكين الغرب اتجاه الشرق، بينما يرى النقاد والفنانين العرب المقيمون في الغرب يقومون (بدور سفير ثقافي متقدم في محترفات الغرب) . وبغض النظر عن التشكيك وبث الشبهات فإن اهمية الصراع ليست دائرة حول الجوهر التصوري للفنون العربية، وبدلا من الانخراط في أغناء الموقف الصراعي حول العمل الفني وصلته بقيم التعبير النوعية، وعمليات تحققها فكريا، يظهر الأمر وكأنه مرتبط بالتوصيف الخارجي للفن ليبدو وكأنه سجين اشكالياته التي يعيشها الفنان العربي. لا جدال إن الآراء النقدية المختلفة للأعمال الفنية العربية ستبقى دون فائدة ترجى منها إن لم تستطع تقديم نفسها على انساق تحكم وتقيم وتدرس وتحلل الظواهر المختلفة والاتجاهات المتوحدة في توجهاتها وخلفياتها بما يجعل الآراء تجتمع حول بؤرة يسهل التركيز للانطلاق منها واعتبارها مركز التحول سواء داخل النسق الواحد او باجتماع الأنساق للحكم على البناء

البصري الذي يقتضي المعرفة الكاملة للعلاقات متعقدة الدلالات لدوائر الظروف المحيطة بإنتاج (الصورة) والتي تبني في النهاية النسق العام الذي يحتوي على الإسهامات الفردية أو القطرية، ولابد من الإشارة إلى عدم ضرورة تحقيق التساوي في هذه الأنساق أو توازن المعايير وإنما الوصول إليها من خلال الظروف الايجابية أو السلبية، ما يساعد الحركات النقدية في توسيع مجالات الكتابة في نقاط غياب الدلالات التي تحققها الصورة، هذه النقاط التي يشكل الفراغ ساحة اشتغالها، الفراغ الذي هو السطح المباشر أو المادة أو هو العالم بشموله وتناقضه ورمزيته ولا تناهيه، العالم الذي هو علاقة (الصورة) بالغاية التي تبرر تحققها، والعلاقة التي نشير إليها لربط الصورة هي في جوهرها المعنى الفني أو الجمالي أو المعرفي أو الحركي، إلى ما هنالك من المفاهيم المعنوية التي تبني الفراغ أو السطح او مادة العمل الفني لتحيله من سديم إلى مكان ينمو زمنيا عبر حركيته التي لا تقتضي الانتقال إلى الأمام فقط أو باتجاه واحد وإنما عبر التقدم أو التراجع أو النوسان ما بين الماضي والمستقبل حيث تكون الحركة تغيرا وتبدلا لحظيا في مسارها الذي هو مسار البحث الإنساني الشامل عن الحقيقة، والحقيقة في العمل الفني ليست الألوان، أو الأفكار.. إنها التصورات التي لا حدود لها، ولا يشكل الوهم أو الخيال ضفافا لها، (والتعامل مع العمل الفني ليس له أول أو آخر، فهو كل متكامل، ليس في الخط ولا في اللون وحده، ولا يمكن استنتاج أجزاء من بعضها، فالعمل يهدف إلى محاولة إيصال العمل للمشاهد، والكل يتألق ليبهر الشعور ويعبر عن رؤية خاصة بالفنان، فليس للوحة اجزاء مفردة، أو مساحات منفصلة، إنها كل واحد، وفضاء واحد[١].

(١) (د. سامي ادهم - ما بعد الحداثة).

لغة الفن.. فضاء دلالي وقيم متغيرة

هناك اتفاق على أن الترجمة الجزئية للعمل الفني إنما تتم عبر اللغة، أي بتحويل الرموز والإشارات والصور إلى أجزاء مترابطة على المستوى اللغوي كي يتم تناقل المعرفة البصرية. وهذه اللغة المنطوقة إنما لاقت كثيراً من الاشتغال كي تتحول من الأطر الغربية المكونة لمصطلحاتها ومفاهيمها إلى اللغة العربية، التي كانت عصية في البداية على استقطاب روح هذه اللغة التي تمتلك تاريخها على المستوى النقدي الجمالي في الغرب. وباعتبارها شبكة متكاملة من المعرفة التي ولدتها المحترفات التشكيلية، والمذاهب والمدارس والجماعات والبنى والمؤسسات والمتاحف ودور النشر وباقي المصادر التي جعلت فاعلية الفن إمكانية اجتماعية وفكرية احتوتها اللغة في إطار تنظيمي وتحليلي لبناء الجماليات في سياق مواز للفعل البصري والتشكيلي.

وإذا افترضنا أن الإبداع التشكيلي يمتلك في سياقه التعبير، أي استخدام لغة الإيصال عبر مفرداته وأساسياته الأولى، فإن تحويل هذا الخزان المشحون بطاقة الإبداع وسحره إلى لغة تتفوق على إمكاناتها لبناء الصورة الموازية في المخيال الإنساني، إنما تحققت عبر مجموعة من المستويات المشعة بالحياة ونبض الأفكار المتوافقة أو المتناقضة المولدة للأساليب في مقارباتها الجمالية الشكلية في مرحلة واللاشكلية في مراحل أخرى.

إنها التماعات افتراضية للتعبير عن الموجودات والغائيات بصياغة تحول المرئي إلى منطوق أو متأمل أو مُبصَر، أي تحويله إلى صورة تتراوح في حقيقتها بين الموجودات الفيزيائية والموجودات الخيالية خارج الذات. بحيث تتحول هذه اللغة إلى قيمة موضوعية يمكن التعارف عليها عقلياً لتكون بناء افتراضياً للمصادر الوهمية والخيالية التي تعتمد الموهبة عليها في استقطاب

الوعي الجمالي، إذ يمثل هذا الوعي سلطة تكوينية تمتلك تاريخها وتُفعِّله لغةً متغيرةً بتغير المنجزات الجمالية والأشكال التجريبية للإبداع الإنساني.

هذه اللغة تنشأ في أساسها من الانقسام الجلي بين ذات المبدع وذات العمل الفني، وإذ يحاول النقد التمركز في اللغة دون إقصاء أي طرف من أطراف المعادلة التعبيرية، فإنه يسعى إلى استقلال معرفي على المستوى الإبداعي. بحيث تكون لغته موازية أحياناً ومتقاطعة أحياناً أخرى مع المفاهيم الجمالية في سياقها الفني، ومن هنا تأتي أهمية الخطاب اللغوي المرحلي المعبر عن الفنون وآليات الثقافة بشكل عام دون تعالٍ على الأعراف، أو اختراق لفضاءات المنجز الجمالي في حرفيته التعبيرية وأدواته المفاهيمية.

إن الإشارة إلى الصلة الدائمة بين الدال والمدلول في العمل الفني إنما يوصف اللغة ومعانيها ومحمولاتها للاتفاق على صيغ تكون حاضرة على مستوى الفهم، سواء تقاطع هذا الفهم مع ذات المتلقي أو تجاوزه. وفي كلتا الحالتين، فإن النص الذي تبنيه اللغة إنما يترجم بواقعيته حيرة الإنسان وهو يسعى إلى بناء معارفه التي لا تنتهي أو تقف عند حد من الحدود. ولعل الإشارة تكون ضرورية إلى هوية العمل الفني، وهوية اللغة المعبرة عنه، وهوية المتلقي الذي يصل وجوده بهذه الهوية، ليس من خلال إسباغ صفة الإطلاق عليها وإنما عبر تجريبية الانتماء إلى هوية بذاتها لا تسعى إلى الإقناع قدر ما تسعى لتحقيق لغة فيها من الخصوصية ما يمكنها دائماً التحول من حال إلى أخرى عبر الاشتقاقات الجمالية، والانفتاح على مختلف المعارف والعلوم. إذ يقتضي التعريف بلغة الفن الانفتاح على القوانين الذاتية للفنون من جهة، والجمالية الإنسانية من جهة، والأفكار والفلسفات والنقد والأدب والآثاريات والنفس وسواها، مما لا يمكن تصنيف الصلة به مباشرة للحصول على نص تتقاطع بنيته الإبداعية وهيكلية الإبداع الفني، بل قدسيته في مواقع معينة من التاريخ الإنساني.

قراءة العمل الفني عبارة مستخدمة في الكتابات الفنية المختلفة، أي إنَّ السعي الضمني لإنشاء لغة مزدوجة يكون مشروعاً حين نحاول تأكيد بلاغة الفهم أو ما تشير اللغة إليه في ثنائية المعنى والتعبير عنه، والمضاعفات المتولدة عن

هذا الاحتكاك الدائم بين اللغة والفعل الإبداعي الفني البصري، الذي يفكك نفسه باستمرار وبطريقة لا تخلو من قسوة تماثل الانقلابات الفلسفية والفكرية في المجتمعات الإنسانية سعياً إلى نبوءات جمالية وتحقيق مهام للفنون، تبقى في المستوى الريادي في المنطق الزمني يسعى عبرها الإنسان لنقد تجربته.. وهذا بالضبط ما مكَّن شعوباً من التفوق في مجالات الفنون على الشعوب الأخرى.

على نحو مشابه لنقد الإنسان لتجربته، يسعى الفن إلى تطوير بنيته الإشارية إلى لغة قادرة على التحرر من السياقات التي تجمد المعنى أو المفهوم على حال أو في قالب تاريخي، مما يؤدي إلى لغة أقل ما يمكن وصفها بأنها لغة تضليلية تنتمي إلى الماضي، وليس إلى حقيقة الحراك في الحاضر. وهنا أيضاً يمكن أن نفهم الصراعات التي تواجه الحركات الفنية، ولغة التعبير عنها في نسيج الحياة التي يختلط فيها الواقع بالتجريب، والخيال بالوهم، والكوني بالافتراضي، وصلة كل ذلك بالجميل الذي كان محط اهتمام الفنون لفترة طويلة. أو بالمثال في فترة أخرى، وبالتحرر من كل ذلك لتحقيق مفاهيم تعويضية عن الفراغ الناشئ من تبنيٍّ المشاريع المعرفية التواصلية التي لم تتضح معالمها، أو تستقر على حال.

وكما تتوسط المنطقة العربية العالمين القديم والحديث، الشمال والجنوب، فإنها تتوسط اللغة الحضارية الفنية، وتعيش حالة غير مستقرة، إذ لم يستطع النقد إيجاد لغته المتحررة من توصيفات نقد الآخر والتبعية له فيما كرَّسه تعريب تاريخنا الجمالي بالدرجة الأولى، ومن ثم ابتعاد هذه اللغة في أغلب الأحوال عن المنهجية التي كانت ستؤمن أنماط تفكير جمالي بالأثر المرجعي الجمالي .مما جعل لغة الفن ولغة نقده تبقى في محاولات التوازن التوفيقي، كي لا يخسر المجتمع العربي مشروعه الجمالي. وهذا أيضاً يفسر السباق التحديثي الذي يحاول المجتمع المدني تبنِّيه على المستوى الفني، وكأننا نسعى إلى لغة تحتوي على مبررات تجيب عن أسئلة التجريب المقاربة لتجريب الآخرين، والتي يمكن أن تخفي التقنيات الحديثة الكثير من دلالاتها وخصوصياتها وهي تهيكل لغة جديدة تتقرر سلفاً رموزها ومواقف نقادها.

في لغة الفن الجديدة المتداولة اليوم يختلط السياسي بالأدبي، واليومي باللحظي، والتعددي بالذاتي، والإعلامي بالإعلاني، لتنفتح هذه اللغة على فضاء حامل للمعرفة المعلوماتية المتناحرة على إبراز التباينات السلطوية والديمقراطية والاستهلاكية في المؤسسات الجديدة التي تتبنى الأنظمة الفنية البديلة .ولعل حرارة الانقلابات التي نشهدها على مستوى اللغة الفنية والإبداع الفني بشكل عام عائدة إلى حرارة الصراعات السياسية والتحولات الحربية والاستعمارية، وإطلاق العنان للوهم كي يقود المجتمع الإنساني إلى نظريات تقع تحت إطار التناحرات الحضارية والثقافية والسياسية.

هذا ما يجعل لغة الفن تتحدث اليوم عن الحرية أكثر من أي شيء آخر، فهي مثار نقاش اللقاءات والبيناليات والمعارض الكبرى، وبؤرة الحوار بين المبدع والمؤسسة الثقافية والجهات الدولية المعنية في تضاعيف اللغة، لغة الفن، ولغة التعبير عنه. لابد من الالتفات إلى القيم التي تتحول بتحول الأقطاب المنتجة لها، ولعل النشاط الاستثنائي للمبدعين العرب في المحافل الدولية إنما يصب في النظر إلى لغة القيم التحررية الناشئة في إطار الدراسات الجمالية الإستراتيجية المحركة لبنى التغيير في لغة الإبداع، باتجاه ما يمكن دعوته الحقائق التخيلية التي باتت تنتجها نظم وشبكات المعلومات الجمالية التي ستصوغ فن المستقبل.

قد تستدعي الأعمال الفنية الجديدة إبداء الملاحظات عليها، أي التدخل المباشر في بنيتها الإشارية، وهذا يعني أن يكون المتفاعل معها جزءاً من أجزاء سلطتها المعرفية القائمة بين طرفي المرسل والمرسل إليه، أي إن لغة محددة يشترك في بنائها المخاطِب والمخاطَب لتحقيق حالة تصريحية فنية مبنية على أسس بصرية لها تأثيراتها الأدائية .وعندما نفترض هذا البناء، فإن منطقاً لغوياً لابد أن يظهر دون عناء بحث عن لغة بصرية تصريحية تعتمد على الضوء حيناً، وعلى قواعد البناء حيناً آخر، بل لعلها تمتد خارجهما لتكوين بناء يتفق واللعبة البصرية التي أساسها المشاهدة ومن ثم الانتقال في هذه المشاهدة من حال إلى حال.

إن الحديث عن اللغة البصرية بتقنياتها المتعددة ووسائلها المتنوعة لابد أن يحملنا إلى تقلبات هذه اللغة وألعابها وقواعدها، وهذا ما يمثل انتقال الفنان من عمل إلى آخر، باعتبار هذه الأعمال أفعالاً بصرية تمنحه في البداية لذة ابتكارها، ومن ثم فرصة الحوار والنقاش مع اللغة البصرية ذاتها، وبهجة التفاعل مع الآخرين الذين يتوقون للتجديد والتطوير في أفكارهم بعد أن يحققوا نقلة في إشكاليات وجودهم ومعارفهم وطروحاتهم. وهنا لابد من التأكيد بأن العمل البصري المنجز بصورته الأخلاقية أو النهائية يكون مغلقاً على ذاته خلال عرضه، في حين ينفلت من هذا الإسار لدى مبدعه باعتباره خارجاً على نظام تفكيره التغييري.

في عمل للفنان «محمد كاظم» على سبيل المثال نجد النظام اللغوي البصري الذي نتحدث عنه، إذ يبرز خطابه المؤسس على التعاقب المنظري والزمني بآنٍ معاً، إنه خطاب عضوي تمتزج فيه ذات الفنان بالطبيعة الفيزيائية، لتحقيق نسق بصري منسجم في الأسفل والأعلى، في الرياضيات والرصد الزمني لرقم اللحظة وتاريخيتها. بالإضافة إلى الضبط البصري الذي يستنبطه من تعاقب جزئي يتتالى لفترة طويلة، مبنية في حقيقتها على التوافق الداخلي لمعنى الانقلاب الأدائي للطبيعة. هذا ما تقدمه الأوراق النباتية التي تشكل فاصلة واضحة بين الماقبل والمابعد في القراءة البصرية للعمل المركز والمكثف، الذي يتيح ولوجه عبر لغة المدخلات والمخرجات. أي تبسيطات اللغة البصرية المعتمدة على الضوء وشروطه الجوهرية، التي تجعل منه واقعاً حقيقياً يمتلك من الصدق ما يجعل المشاهد يركبه بدءاً من اللحظة التي يدخل فيها إلى حجرة العمل، والتي تعني في حقيقتها أن يترك وراءه كل الصيغ التقليدية لقراءة العمل الفني والاستمتاع به، ليضحي في دائرة جديدة من التأثير الأدائي ليس للمبدع وحسب، بل وللتقنية في حضورها الطاغي باعتبارها جزءاً من الغواية والدهشة والأداء الذي لا يتوقف عند حدٍّ أو ختام.

بالطبع، فإن تنوع المواد المستخدمة في عمل «كاظم» - العتمة والفراغ والكهرباء وألواح الأكريليك المحفورة والمضاءة - والصراع بين الفوق

والتحت، وكل ما يمكن استنباطه من حضور الطبيعة الحية أو الوهمية، إنما يحسن النموذج اللغوي البصري الذي يحاول أن يبرز مقولته في صياغة رمزية عن الأداء الزمني للطبيعة والإنسان معاً. ولعل الجديد في هذا النطاق هو التفتيت الذي يلجأ إليه الفنان لكتلة الزمن، وكأنه في إبرازه للتعاقب إنما يبحث عن طرف مفقود أو غائب، والذي يعادل ذاته المتسائلة الكامنة فيما بين العمل الفني ومتلقّيه، والتي تمثل مرجعاً دائماً لفهم تأثيرات اللغة البصرية الجديدة وهي تروي أحداث العمل الفني.. إنها لعبة حوارية مستمرة. أي لعبة اتصالية ومعلوماتية تحتوي في تلافيفها على أهدافها التي تصل إلى المجتمع عبر مجموعة من النقلات، لم يعد بالإمكان إتقانها دون موهبة إتقان لغة البصر وفهم السياق الذي تمر من خلاله إلى الآخرين.

في هذا العمل لا توجد تأكيدات أو سرديات حكائية، على الرغم من الإشارة الواضحة إلى سيرة شجرة محددة بنوعها. لكن القواعد الإشارية تبني رهانها على الزحزحة أكثر مما تبنيه على الموضوع، وهنا بالضبط يثير «محمد كاظم «القضية المعرفية في الضوء وليس الجانب العلمي منه. فالمقارنات بين اللحظات التعاقبية بأزمانها وتواريخها تقتضي وجود الشاهد الحقيقي إلى جانب صورته الوهمية، وكما الإنسان على الأرض والمقدس في السماء، يتوزع العمل في إمكانيات الكفاءة اللغوية البصرية المتماشية مع معايير الجمال الداخلي لفعالية الحياة وصدق الاحتكاك بها، والسيناريو الحكائي البصري المختبئ خلف الأداء التعاقبي الذي يرويه الفنان في حقيقته، وفي عدم تطابقه مع أية رواية بصرية أخرى عن نسب هذه الشجرة.

بالطبع لا يمكن تعميم حالة هذا العمل على الأمثلة الأخرى التي يمكن تناولها في إطار الإشارة إلى لغة المعرفة البصرية ومعاييرها، إلا أن هذا التحليل يوفر شكلاً منطقياً للتداول النقدي الذي يحاول أن يستعيد نبرته ببناء عنصر منسجم مع الشظايا النابضة بذاكرة متحفية أحياناً، والقطيعة أو التناسي للقوالب الجاهزة أحياناً أخرى. والمهم في هذا الموضوع ليس الحصول على موافقات مسبقة لتأكيد هذا التناسي بقدر الحاجة إلى فهم حالة الانعزال التي يعيشها الإبداع وهو يؤسس أدراجه التي يمكن الصعود والهبوط عليها بآنٍ معاً.

ثمة ما يجعل المبدع منسلخاً عن إبداعه، بمعنى أنه يعيش خارج اللغة التي يتقن إيصالها للآخرين في راهن إنتاجه للعمل الفني، وكأنه يستمتع ببقائه في موقع النائي عن لعبة الصدام بين المتلقي والعمل الفني، وفي هذا الأمر مشروعية قوامها كفاءة الفنان لا صدقه، فالمراوغة جزء من مرجعية اللغة البصرية، ويقتضي اللعب باللغة والتناقض في الطرح الذي يمكن أن يلقى التوافق أو التناقض من اللاعبين المشاركين، وفي هذا الافتراض ما يشير إلى حاجة المبدع إلى الجدل والانقلاب حتى على مفاهيمه التي يطرحها خلال سيرته الفنية.

إن ما يضمن الكفاءة البصرية للعمل الفني هو القيمة الاختيارية بالدرجة الأولى، والجدل الذي يقوم بين مشروعية إنتاج هذه الأعمال والحاجة إليها، سواء توافقنا معها أو تعارضنا مع ما تحتمله من حقائق على المستوى الثقافي . وهنا لابد أن نسلم بأن الأعمال المنتجة في إطار ما بعد الحداثة إنما تشكل توجهاً تجريبياً على المستوى الإنساني، ليس لأنها تشترك بلغة واحدة وحسب، أو لأنها محكومة بقواعد ومفاهيم وأحكام فكرية متقاطعة سلفاً، بل لأنها تسعى في أدائها المعرفي للتشارك مع المستقبل، أي بناء لغة تمتلك الآتي وتبقى على جدال مع الانعطافات التي على الفن إنجازها دائماً.

الانقلاب الذهني

تمثل الأعمال الفنية المنجزة اليوم جزءاً من تفاصيل الانقلاب على علاقة المبدع بأدواته الفنية، وصلته بالعمل الفني، وبالتبدلات الفكرية والعقائدية والنفسية التي تضعه في مسار ما يدعوه (ريجيس دوبريه) الغفلة البصرية الجديدة، مؤكداً أن الفن التشكيلي بات بطيئاً بمواجهة المعلومات السريعة التدفق.. وقد أدت مثل هذه الملاحظات الجوهرية إلى بلورة حالات الإلهام المعاصرة، التي انبثقت في بداياتها من الأشياء، ثم فيما بعد من نظام إنتاجها، ثم من فضاء الحرية التي تربط الإنسان بعصره المتقلب السريع

لإعادة صياغة المفكك من خلال التهكم على المشاريع المرتبطة بحقيقة الأشياء والموجودات.

من خلال متابعتي لمنجز الفنانين عمار البيك ونصوح زغلولة لم أستطع حتى الآن التحقق من أنهما يقيمان حقاً عبر تجاربهما في عالم الافتراض الذي يحاول الفن أن يغادره - اليوم - بشكل نهائي إلى عالم الافتراض التفاعلي، بعد أن عاش على مدى التاريخ في الموقع الرمزي المستنبط من الواقع. فالحبل السري الذي ربط الخيال بفضاءات المبدعين بات واهياً، إلى حد أن الفنانين لم يعودوا بحاجة إليه فيما يرتبط بتمثلهم للواقع المعين للمادة البكر لخيالاتهم، سواء أكانت حكاية أو سرداً بصرياً يخترق تناقضات الحياة بتنوعها وغناها وتعدد وجوهها، والتي يمكن ولوجها من أبواب السياسة والاحتجاج والفكر والتوثيق والناس وظروفهم واحتياجاتهم ومتغيراتهم الجمالية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

المهم أن الأبواب التي يدلف منها الفنانان هي أبواب الثقافة ذاتها المكونة لهما، ودون أن يتعلقا كثيراً بأدوات المحترف السوري التقليدية التي تسمه بصورته العامة، وإن حدثت بعض الاختراقات المتباعدة في التخلي والقفز إلى المستقبل لدى فنانين قلائل باتوا معروفين في محترفنا. فهما يكتشفان بمتعة متناهية معاني المغادرة والتخلي أو الانخراط في شكل هو خارج الإطار المفترض، ليؤطر مسارهما بالانقلاب الذهني على أنماط التعبير. ولعل ما يقدمانه يعتبر - على الأقل - من خلال وجهتي نظرهما اكتشافاً خاصاً وجوهرياً لمعاني الانفصال عن السائد التشكيلي أو البصري بالرغم من ولادتهما منه[١].

وبالرغم من السطوة الأكاديمية التي حققها الفن في المحترف السوري، إلا أن الامتثال لمكانته كانت موضع شك في علاقة الفنانين بالمثالية التي

---

(١) معرضهما المشترك بصالة أيام - أبريل/نيسان ٢٠١١ - دمشق.

تطبع الاشتغالات المتنوعة، وهو ما ندعوه عادة بالتجديد من خلال البحث عن صيغ تعبيرية معاصرة تمتلك جذوة الانقلاب على المكانة التي يحققها الموضوع باعتباره ذاتاً للمعنى، أو المكانة الممتلكة لقدرة الصدم الحقيقية في الانحياز للفنون الحقوقية - إذا جاز التعبير - للإنسان المعاصر المسحوق بفعل القيود الفكرية وتوحش الميديا والفكر العولمي.. إنه الفن وهو يأخذ شكله من الوعي الذي يجسد اللاوعي، بالبحث عن الحرية، ليتكامل البناء الفكري للعمل الفني تنصيباً كان أو صورة، بناء أو إسناداً، أو بأي طقس من طقوس احتواء العلاقة المعاصرة بين الفنان والأحداث من حوله وهي تتكثف على هيئة مشاهدات ومشاريع بصرية تضع المتلقي في قلب المفهوم، بعد أن يتم نزع هذا المفهوم من صدر الفنان للمرة الأخيرة، لتعيش أفكاره في العالم وهي تحمل سمة الفنان وشبهه وضميره وشغفه وقدراته الروحية أو المعنوية، ونزوعه للإحاطة بكل ما هو عصي على تحقيق الشروط الإنسانية لضبط إيقاع الحياة ومنحها أبعاداً قيمية ومصيرية.

ربما حاول الفنانان تقديم نفسيهما أو أفكارهما من وراء الجهد البصري المعروض بفضح مجموعة الحقائق التي تبدو ميتافيزيقية قياساً لما يمكن أن نهشمه ونحن نرى العالم المفكك فوتوغرافياً لدى زغلولة والعالم الآثم الذي يزعم المعاصرة وهو يرمي لتفكيك الصلة بالحياة عبر سطوة التمثيل الآلي والميديائي الذي بات يؤسطر الواقع في حقيقته الشعبية لدى البيك. وفي حقيقة الأمر فلم أكن عازماً على التفريق بين جهد وتوجه الفنانين بإبراز اختلافهما وإنما التركيز قدر الإمكان على المعاني الأصلية للأفكار المطروحة في المنهج البصري التحليلي الذي لجأ إليه كل منهما تقصياً للاحتجاج من جهة، وللتهكم من جهة أخرى، بطابع يبدو صارماً ومتماسكاً وناضجاً على المستوى التقني فيما يمكن أن يثير مخبوؤه السجال حول الافتراضات والاعتقادات الشخصية التجريبية من قبل قناعات المشاهد باختلاف المواقع والأحياز الثقافية ذات الخصائص المتناقضة.

حتى الآن مازلت أحاول الإشارة إلى ما يربط اشتغالات الفنانين ببعضهما البعض على الرغم من اختلاف وسيلة التعبير، فلكل منهما هويته التعبيرية الناضجة، وطريقته في إخراج الرؤية من موقع الاحتمال إلى موقع الانبثاق.. طرق متنوعة لاختبار الوجود عبر الظهور الفردي أمام الآخرين من خلال الفن، وعبر ما يشبههما دون مداهنة أو حياد، أو عبر ما يثير قلقهما كمبدعين تشير مسؤوليتهما إلى عدم التفاؤل باحتدام الصراع الإنساني بين السياسي والثقافي، وبين مختلف التمردات التي تحصل جراء الاحتكاك المباشر بين المفهومين.. وسواء كانت المرأة أو الثروة موضوع الشبكة البصرية المنجزة، فإن محكي كل منهما يتم تلقيه عبر الدلالة المحملة في الشكل التعبيري لكلا التجربتين. أي أن الخلخلة التي يقدمها الجسد لذاته في صور زغلولة التصوراتية تجعله متعاقداً على المستوى البصري مع وظيفته لتشكيل المعنى الفعلي، عبر التشويهات الفوتوغرافية المتوترة، وبالتراتبية الكرونولوجية التي تجعل من الفواصل المظلمة حيزاً للرغبة بإضاءة قد تكشف رائحة الجثة المختفية أو المخبأة في استرخاء الأسود إلى جانب الأبيض المتوتر والمحتشد، والذي لا يقل عماء عن الأسود في مواجهة تصل حد الضجيج البصري الدراماتيكي المتمثل في المتصور عن فضاءات تصل بذكرى المصير الذي يطاله الهدم وتقلبات الزمن المهددة له باعتباره ذاكرة مشرفة على الموت.

تبتدئ الصورة لدى نصوح زغلولة بتمجيد الذكريات المخنوقة بكوابيس الحاضر وباحتراق الأبيض في فضاء الأسود.. أسود سفلي وأبيض علوي.. أسود أفقي وأبيض عمودي.. عالمان من المصائر المتداخلة والمتصارعة في متن يتجاوز - لمرة واحدة - السطح التصويري إلى متن تنصيبي إنشائي يروي يوميات درامية رمزية على صيغة سؤال رثائي مضمخ بالفخر، أو مايمكن اعتباره نشيداً تحذيرياً يربط الربيع بالرماد، أو الحريق بالذاكرة، لتفوح رائحة بصرية مثقلة بالحزن والغيظ.. إنها الوردة

التي نعرفها والتي تخدع صيغتها متحولة إلى إشارة جوهرية للخلاص الغرائبي الذي على المشاهد استنتاجه من نور الأزقة الخالية في الصور الخلفية لأزقة المدينة الخلفية وتلمس طهر الضوء المعبر عن إغماءاتها البصيرية والدلالية.

إنشاء، تنصيب أو حرز.. موقع للترتيل والاعتزال أمام مجموعة الورود التي تلقي بجثثها من الأعلى مستحيلة إلى نقط حمراء تفترش الأرض.. ورد مطلي بالأحزان وشجن النوافذ المتقابلة في الأزقة المعمرة.. خرافة بصرية تفترض بتداخلاتها الانقلاب على البديهي والقدري لتبدو كأنها منفذ إلى بوابات الوهم المتحررة سلفاً من افتراضاتنا التوكيدية للصلة بالواقع مباشرة المؤكدة بأن هناك من يختفي في ظلال الأزقة أو أن الظلال تحدد زمناً يمكن ان نتبصر من خلاله مزاجاً سردياً لروح المكان وكيفيات التقاطع بين سيرة المكان وسير أهله. تماماً كالذي يفعله عمار البيك في تداخلاته الإنشائية النحتية الملونة بإطلاق الصوت والحركة من تسمياتهما المباشرة، حيث تتداخل أسطورة التفوق بجوهر القتل واستلاب المصائر. وحيث تتواطىء الثروة البترولية مع التسلط وفحولة الحروب التي تنز بترولاً دموياً حاراً يعيد الأمة إلى هوامش استيهاماتها عن المستقبل.. لعل هذا ما يجعل المشاهد حائراً في تنافره مع هذه الكائنات الفنية المصنوعة التي تحرث مفاهيمه بنحتها المتحرك الناطق.. هل يمضي لتفكيكها كواقع وذاكرة ورمز وإشارة فترديه، أم يعتبر وجوده أمامها بدافع اعتباطي يدرجه في عداد ضحايا المفهوم الذي تقدمه عن الحياة.. وتنصيباً قرب تنصيب يتعاقب تهكم عمار على اللغز الأمريكي المقدس في محكياتنا وسردياتنا عن السطوة وكثافة المعارف المتوحشة وانسداد الآفاق الكونية.

لا أميل للاعتقاد بأن عمار كان يسعى للتكرار في إعادة سرد المضمون المشترك بين أعماله، إلا أن دوامة الضغط والتهديد جعلته ينوع في الإشارة إلى هلوسة القوي المقيد بقوته على الضعيف المجروح بضعفه، ليخرج إلى

الموقف الذي يشكل القناعة العامة والرأي المختطف بفعل الميديا المتحذلقة وغير المنضبطة التي تتحدث (عنا) بأساليب خلبية تصل بتفاعليتها حدود السحر الهوليودي، فيما نقف مذهولين مما يجري لجرحنا العاري المسجل في قائمة المصادرات الأممية حتى بتنا نخشى أنفسنا، ونخاف من صورنا المتأرجحة بين هذه التنصيبات وعلى صوت الذعر الناجم عنها.

تلك طريقة الفنان في التعبير التهكمي عن السيطرة على العالم، وكيف يتمكن العالم الجديد فرض هيمنته وأفكاره على الثقافة في الطرف الآخر، إنها (الفكرة - الصورة) لاستراتيجيات الهيمنة، والفكرة المهيكلة لمغزى العولمة الإمبريالية وهي تعيد تكوين التاريخ وفق النزعات التخيلية لتنقلها إلى تفاصيل الحياة المعاصرة.. ففي كل تنصيب من تنصيبات عمار تسعى الأفكار لتجاوز حالة الغموض والالتباس المحيطة بها للوصول إلى الأفكار الفنية المابعد حداثوية المعنية بإعادة تأويل المكونات العادية في الصور الفوتوغرافية وتحقيق جماليات خارجة حقاً من محيطنا وبيئتنا وقلقنا السياسي والمصيري.. أصوات لا تنقطع، لها قوة المعرفة وامتداد التاريخ الطويل المطرز بالصراعات والمخاوف والتناقضات.

النظر إلى الصورة الفوتوغرافية في أساس الأمر هو نظر إلى ماهية المصور وإن اختلفت التقنيات، إلا أن النظرة إلى حقيقة الكائن الممثل لمحتوى الصورة كان هو الموضوع الأساسي في تاريخ الصورة الفوتوغرافية، وهنا يمكن الإشارة إلى أن مكوث الموضوع في قيده التمثيلي كان إلى حد كبير هو المسيطر على توجهات التصوير الفوتوغرافي، بالاعتماد على الوثيقة التي تخفي تحت تحققها توجهات الفنان، أو المصور، وغاياته الحلمية لتكوين مخزون بصري يتداخل مع الحقيقة إلى حد كبير. وكما شكل التصوير الفوتوغرافي تحدياً لفنون التصوير والرسم في مراحله الأولى، فإن الخروج على الموضوع التقليدي باستخدام التقنيات الميديائية قد أتاح للتصوير الفوتوغرافي أن يقف بمواجهة إمكاناته لتحرير الموضوع

من جهة، ولتحرير الكائن وموقعه من اللحظة الواقعية، بتحويله إلى الفضاء الرمزي خارج الزمن، وهو ما يمكن دعوته ترويض المتخيل من خلال ترويض المادة ذاتها. وبالتالي تحرير المعنى وإخضاعه للتأويل والمجاز والتبدل دون قيود أو حدود.

وبالرغم من أن زغلولة بقي مرتبطاً بالإنسان كموضوع، فكرياً وشعرياً، فإن ما غاب من الملامح الإنسانية نتيجة إسقاط رؤاه الذاتية قد منح أشكاله المضغوطة صوتاً أنثوياً ساحراً بتكثيف الأفقي مرة، والعمودي مرة أخرى لبناء كيان بصري مخصب بالتراجيديا. ولعل ما أعلى الصوت هو الاختلاف في تلقي المعايير البصرية، التي تجعل الجسد غير المعين أكثر سرمدية وامتداداً في الزمن، بل وفي معارفنا التي يتم تفكيك يقينياتها كل يوم عبر الصور التي تعيد إنتاج الأسرار الأثيرية، التي لم يكن بالإمكان التقاطها بالوسائل التقليدية، ليحل المدهش محل الجميل، ويحل تمثيل الأفكار مكان الأفكار، ومكان الأشخاص والطبيعة والأحداث.

الرؤية النقدية تنسّق الإبصار

هل تتلاشى نبرة محاسبة الإنجازات التشكيلية التي تمت فيما بعد منتصف القرن المنصرم؟

قد تكون الإجابة متضمنة الخلافات النقدية والتوثيقية، وكذلك القيم الجوهرية للموضوعات التي باحت بها تلك الإنجازات، وعلى مختلف المستويات الفردية والجماعية، القطرية والقومية، الرسمية والأهلية، في الأوطان وخارجها، ومن مختلف الجوانب التي يمكن عبرها تقويم المادة البصرية بمعزل عن الإدانات الموجهة بقسوة إلى أداء الإبداع التشكيلي العربي وهو ينظر إلى أعماق نفسه باحتراف، معتبراً العمل الفني سمة معاصرة للتعبير الفكري والثقافي، ومجالاً فضفاضاً لإقامة الحوار التكويني فيما بين أطراف العملية الإبداعية.

أعلى ما حققته هذه النبرة، ما يمكن اعتباره انطباعاً حقيقياً لدى هذه الأطراف، مما يعكس تعقيدات الصلة بين فنوننا وتاريخها من جهة، وفنوننا وفنون الآخرين من جهة أخرى، بالدلالة المباشرة على مواقع الاشتباك المتبدية في متاهات التقديرات الشخصية لمن اطلعوا على تاريخ الفنون، ومشاهدات المتأملين في الموضوعات الإنسانية في تداولاتها وانقلاباتها التي تحدد مسارات التفكير البصري بالتساوق مع الزمن الإنساني، ومناهج التفكير في مواقعها المختلفة.. أي برصد النزاعات وتطلباتها من جهة، والتحقق من التماثلات والمطابقات والتواردات حين يتم تطبيق المناهج لقراءة الوقائع، والاستواء إلى رؤية نقدية تنسق الاهتمام بمختلف التجارب والأوصاف التي تقف وراءها من جهة أخرى. لبث الطمأنينة في البحث باعتباره مبدأ للتنظيم، والذي يقتضي تحديد موقع الانطلاق الذي ستبنى عليه استراتيجيات هذا

البحث الإبداعي دون أدنى توتر جرَّاء نبرة المحاسبة المسبقة التي نطلقها عادة قبل أن نلج قضايا البحث أو التحقق.

تدعونا نقطة البدء لوعي الظروف الفاعلة بهذا البدء أولاً، وتلك التي توازيها، وتغلف طريقها، وكذلك إلى الوعي بمختلف التجارب الموازية وقراءة مراكز تحولها وتطورها، وبما يجعل اعتبار كل مركز من هذه المراكز موقعاً لتنظيم المبادئ التي نعتبرها نقطة انطلاق تساعد على إظهار مختلف الإشكاليات التي يواجهها المبدع أو ذاته الواعية، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن مثل هذه القراءات لا تتجاوز الحاضر إلى الآني إلا بمقدار إشارتها إلى الماضي، وبما يربط المنجز الإبداعي التشكيلي بزمانه الواقعي والافتراضي بآن معاً.

تثير هذه النبرة إذاً حساسيات اتصال الشكل بزمانه، أو ابتعاد هذا الشكل عن زمانه، وعبر هذه الصلة يمكن التحرك باتجاه الصفة السكونية التي يعيشها الشكل في محتواه الجمالي باعتباره أداءً لفعل تشكيلي ينمو في الذات الإنسانية بعناء كي يتجاوز صلته بالزمان. وبهذه الرابطة تقرأ المغامرات المتنوعة في المذاهب والمدارس والاتجاهات، وبكل ما هو مخفي الصلة بها، حيث تندمج في هذا السياق العناصر التأليفية لمستقبل الشكل الذي هو في عمقه الهندسي سرد عقلي تنتصب مشكلة فهمه وتفسيره كقضية ملحَّة بسبب التعلق به وضرورة وعي متغيراته.

إن اعتبار الصورة شكلاً محسوباً على المستوى العقلي، يؤكد الحسابات التي قدمتها الطبيعة في مراحل تحققها المعرفي المختلفة، وبما يتخطى الطريقة التي تجعل الخيال يمنحها الحياة.. أي الطريقة التي تجعل ذواتنا تعي التغيرات اللانهائية لقراءة الصورة، تلك التي تشكل محوراً للأهداف الجمالية الكونية في صياغاتها المتنوعة، سواء في إطار الفهم المباشر لواقعها، أو الفهم التجاوزي لإمكانات التخيل الذي يفسر اتحادنا بالصورة باعتبارها أساً يحتاج إلى مجموعة من العناصر لقراءته القراءة الصحيحة، أي ما يتصل بالضوء والحركة وبما يوضح صلة المكان بالزمان.

في العلم والتعلم والبحث عن حقيقة الهيولى يجيب إخوان الصفا بأن الهيولى «جوهر بسيط قابل للصورة لا كيفية فيه البتة، وإذا قيل ما الصورة؟ فيقال: هي التي يكون الشيء بها ما هو، مثل هذا الوصف يسميه الحكماء، الرسم. والفرق بين الحد والرسم أن الحد مأخوذ من الأشياء التي المحدود مركب منها، والرسم مأخوذ من الصفات المختصة بالرسم.. ما هو؟ سؤال يُبحَث من حقيقة الشيء، وحقيقة الشيء تقرن بالحد أو بالرسم».

ما هو قابل للرؤية يرتبط بمفهوم الشكل، وفي مختلف الحالات فإن الأكثر وضوحاً في تلمس الشكل حتى اليوم ما يعتمد على القراءات المتداخلة له باعتباره شكلاً فيزيائياً أو تأويلياً أو عضوياً أو موضوعياً، فهو إلى جانب تمثله حقيقة يمتد في التطور المعرفي المتمركز حول الذات، حضوراً وغياباً، وبما يجعلها قادرة على توليد الأشكال، أي تمثيل الوجود بمجموعة لا متناهية من الأشكال المغلقة التي تتضمن إمكانات تنبؤية، تتحقق في إطار السعي إلى تكامل الوجود الجمالي، في تجربة متوترة، تسعى إلى الاستمرارية وعدم الوقوف عند حد من الحدود. فما يهم ليس التطابق وكلية الحياة، إنما العلاقة بين أطراف الوجود في سعيها إلى التجانس.

كانت المحاكاة بعد الترميز، وتولدت مذاهب واتجاهات بالقرب من الزمن السياسي حيناً أو المعرفي حيناً آخر، وتمثل الرسم في كل فترة بحسب الرغبة الداعية إلى التحقق. وقد اشتركت في خلق هذه الأفعال ظروف شتى، مما حدا بالنقد والتحليل أن يلجأ إلى الروابط المعقدة التي تبدع الموضوع والشكل معاً، وكأن مختلف التعريفات تكون مستبطنة في التجربة الجمالية، ولا يحتاج إطلاقها إلا إلى خوض التجربة المتكاملة في إطار خصوصيات المعرفة الإنسانية.

ويمكن أن نذكر مثالاً لتعريف «المنمنمة»، وهي فن يخصنا ويرتبط بالذات الثقافية المعيشة، والمؤسسة على وعي تاريخي للقوة الإبداعية المميزة الجامحة نحو التجديد وبناء منطقة خيالية متفردة باستيعاب خصوصيات التوحد والالتقاء من جهة والمتضادات من جهة أخرى.

(المنمنمة) مثلاً هي «فن التشبيه أو التجسيد، إلا أنها فن طبيعة الحياة الباعثة على التأمل والخيال أيضاً من خلال الاتصال بين العالمين الروحاني والمادي، حيث يتمثل عالم الخيال أيضاً فيها من خلال الحقائق الدينية والعناصر الأسطورية القديمة وتقاليد وتراث الشعوب».

ودون التطرق إلى آليات تنفيذ هذه المنمنمات أو تحديد موضوعاتها، فإن أول إشارة لها تتمثل في اعتبارها ركناً أساسياً من أركان فنون الحضارة الإسلامية، إلا أن ولادة هذه الصور على الحالة التي انتهت إليها إنما تعتمد على إرث شعوب مختلفة كشعوب بلاد الأناضول والرومان والبيزنطيين، والتي شكلت حالة أولى للانطلاق منها إلى صياغة مختلفة للأشكال والمعارف البصرية والرموز الثقافية.

في النظرة الأولى إلى موضوعات هذا الشكل الفني، يبدو التماس مع وعي الآخر بيِّناً وبما يؤكد حميمية الاستفادة من فنون الآخرين لصياغة تطلع يحتاج إلى الثقة بالمضامين والأهداف التي يسعى إليها الإبداع في رحلته الزمنية، أي الاستناد إلى ما تحقق سلفاً على المستوى الإنساني، وبما لا يتعارض وحرية الانفتاح على الذات أولاً باعتبار ذلك هو المواجهة الأساسية لبناء الهوية، حيث في الالتقاء والاستفادة هدم حقيقي، تفكيك، وإعادة صياغة، تركيب لذاتية جديدة من ذاتيات متنوعة ومختلفة، وهذا ما يؤكد الوصول إلى نتائج حقيقية على المستوى الفكري والمعرفي جراء المصادمات التي تعيد النتائج إلى الحالة التي كانت عليها في البدء، ومن ثم تحقيق انجازات تحولية تعتمد على بناء لغة جديدة تؤكد حضورها ووضوحها وتميزها..

هذا ما فعله الواسطي في منمنماته المئة حين نفذ مخطوطة مقامات الحريري في عام (١٢٣٧) والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس، إذ استطاع التجديد على مستوى المنمنمة الإسلامية لتتحول إلى شاهد مباشر على حقبة تاريخية وجمالية، وبما يؤكد حضور التجربة العربية على المستوى الإنساني، ويظهر خصوصيتها بنفي الاعتماد على ما تحقق في تجارب الفن الإغريقي والمسيحي والبيزنطي والساساني وسواهم.. أسلوبياً وموضوعياً..

أي انه استطاع تجاوز الحالة التقليدية التي تحققت في الفنون آنذاك لتضحي تجربته مدرسة واتجاهاً إلى أن تم الانفتاح على الفنون الأوروبية نهاية القرن السابع عشر، جراء عوامل عديدة ومتداخلة. وأضحى التقليد أعلى لهجة من الإبداع.. وعلى مر السنين اختفى الاهتمام بالأصل، لتظهر حقائق ومناهج واتجاهات مازالت محط نزاع، وموضوع بحث حتى اليوم.

بالتأكيد كان الواسطي خاتماً لفترة من السعي إلى التميز وتحقيق المساحات التأملية في البيانات الجمالية المتنوعة، إلا أنه لا بد من الإشارة إلى مقدرته ونبوغه في تقليص الفجوة الخلافية في النظر لمصلحة بناء نسيج يعتمد على التاريخ والأفكار بمقدار توليده للمصطلحات الحديثة آنذاك، والخروج على عناصر الموضوعات باللجوء - على سبيل المثال - إلى رسم الموضوعات التي تصور حياة الناس اليومية، بما فيها الحياة القضائية والمتخاصمون وقضاة العمارة وهذا ما فعله «كوربيه» في الغرب وما جعل «نابليون الثالث» يجلد إحدى لوحاته بسوطه جرَّاء رسمه للناس العاديين في حياتهم اليومية.

إن نبرة المحاسبة التي أشرت إليها في البداية تشير إلى تناقضها مع التاريخ المعرفي البصري العربي، بمقدار ما تشير إلى حسن النية الطامحة إلى التحدي، والوصول إلى نتائج تستكمل المراحل التي حققت الحساسية الجمالية عبر وجودها، لقد انفتح الفنانون في العالم العربي والإسلامي على التجربة الغربية منذ القرن السابع عشر، وعلى مدى هذا الزمن الطويل، سواء بالانقطاعات التي تمَّت أو بالصلات التي أعيد تفعيلها، فإن تعارضاً بين الدافع للتجديد والتأصيل مازال قائماً مع تحديث الوعي التاريخي والجمالي وهذا ما يجعل الصراع مستمراً في انتمائنا إلى حالة النزاع بين التاريخ والتحديث، إذ إنَّ نبرة الإدانة والمحاسبة واللوم ستعلو بالتأكيد كلما تأكدنا أن الوعي بالماضي كان غير حقيقي، فجهل الماضي بتفاصيله وحقيقته يضعف منعتنا من جهة، ويخيفنا من مواجهة الحاضر ويبعدنا عن تفعيل الحياة باعتبارها تياراً جمالياً مستمراً.

في اغتراب التشكيل العربي

من يتخلى عن الآخر.. الفن أم الإنسان؟

مرة أخرى تطرح مسألة الاعتراف بالفنون البصرية والتشكيلية داخل البنية الفكرية العربية، والبحث عن شرعيتها مسألة لا تخرج عن اهتمامات المبدع العربي في سعيه المستمر لإطلاق تداولها، وإذا كانت الفنون التي باتت تقليدية في أحكام اليوم لم تستطع أن تحقق هذا الحضور فإن الفنون الجديدة بأسئلتها المتنوعة ما زالت تحمل هذا الهم في مجتمعات تعاني صراعات حول الوجود والسياسة والثقافة، وحول عدم استيعاب معاني الاتصال المعرفي الذي تسهم فيه مؤسسات المجتمع الجديد ومنها المجتمعات الفضائية والفراغية.

مسألة الاعتراف[1] هذه إشكالية في مضمونها، وتنطوي على بحث واضح عن سلطة ما زال الإبداع يطمح إليها، وتتمثل في إعادة تنظيم الواقع التشكيلي

---

(١) مائة عام مضت منذ أن قرر الأمير المستنير يوسف كمال أن يتخذ حبه للفنون الجميلة وشغفه باقتناء اللوحات الفنية والمجموعات الأثرية شكلاً أكثر إيجابية وعطاء، عازماً على تبنى مشروع لإحياء الفنون المصرية والنهوض بتقاليدها الفنية الراسخة منذ القدم. وبدأ المشروع في سنة ١٩٠٨م بأن أنشأ الأمير أول مدرسة للفنون الجميلة في «درب الجماميز بالقاهرة» ووقفها، وأوقف عليها مساحة قدرها ١٢٧فداناً من الأراضي الزراعية الواقعة بزمام مديرية المنيا بصعيد مصر، وأوقف عليها أيضاً عدة عقارات بمدينة الإسكندرية يصرف ريعها فيما يلزم لتدريس وتعليم مائة وخمسين تلميذاً مجاناً، وقد أجازت محكمة مصر الشرعية الكبرى حجة وقف الأمير بما تضمنته من شروط فنية، وذلك بتاريخ ١٣ يونيو ١٩٠٩م. الأمر الذي يستفاد منه عدم وجود مانع شرعي للوقف على مثل تلك الأغراض آلفنون الجميلة وتعلمها - ، ثم عاد الأمير وعدل من شروط وقفيته في سنة ١٩٢٧م وجعل ريعها مخصصاً لإرسال بعثات علمية من المائة وخمسين طالباً ليتعلموا الفنون الجميلة في جامعات فرنسا وإيطاليا. =

الذي طاله الخراب بفعل انتهاك بنيته التقليدية وعدم استطاعة المؤسسات والأكاديميات والجماعات والنقاد تقديم مبررات أو تحليلات تقف على استيعاب ما يجري وما يتحرك بسرعة في إطار المشهد العام، وقد كنت أشرت إلى ذلك منذ فترة طويلة في أكثر من مقال أو مؤتمر عربي حول الفنون، كما نشرت في الصحافة وبعض كتبي ما يفيد في هذا الأمر ومنها «الاغتراب الداخلي للتشكيل العربي - المستقبل المتاح».

الحركة التشكيلية العربية عانت من أزماتها الداخلية، ومن الأزمات التي ولدتها علاقتها بمختلف التيارات الإبداعية، أو نقاط التماس فيما بينها وبين راهنها المتنوع، الذي قاد المبدعين إلى إحباطات عمقت الأزمة إلى درجة بلغت فيها إمكانات التحول أمراً ميئوساً منه، فيما انعكس على الهجرات التشكيلية العربية باتجاه الغرب (هجرة بالجسد وأخرى بالمفهوم)، في الوقت الذي آلت إليه الحرفية التنظيمية في المؤسسة الثقافية العربية لبناء وتأسيس أنشطة نوعية ستفرض لاحقاً سلطتها الانتقائية على القرار التشكيلي العربي الطامح لابتداع أنشطة عالمية ودولية، والانخراط فيها لتحقيق سمعة حسنة من جهة، ولتشرع أبوابها لاستقبال النقاد والمنظرين والإعلاميين

= ولابد من الإشارة لأن حماس الأمير يوسف كمال لإنشاء مدرسة الفنون الجميلة لم يكن فقط استجابة لنصيحة صديقه الفرنسى لابلان الذي ولاه إدارة المدرسة ولكن كان أيضاً استجابة لمطالب قادة حركة التنوير المصريين في ذلك الوقت أمثال الإمام محمد عبده ومصطفي كامل ولطفي السيد وهدي شعراوي، الذين دعوا إلي تشجيع الفنانين المصريين والأجانب المقيمين في مصر، ومنذ ذلك التاريخ، عرفت مصر طريق العودة إلي الفن الجميل، وهو الطريق الذي قاده الفراعنة قبل آلاف السنين. وهكذا جاء تأسيس مدرسة متخصصة للفن الجميل بمثابة إعادة إحياء للفن على نحو علمي حديث، بعد سنوات طويلة من الركود الثقافي والفني، الذي عاشته مصر في ظل الحكم العثماني وسنوات طويلة قبله في ظل حكم المماليك. وواكب ظهور مدرسة الفنون نهضة مصرية وفترة توقد وطني وثقافي علي يد رجال وطنيين وتنويريين، وكان لقطاع الفنون الجميلة عموما نصيباً في هذه النهضة التي استمرت طوال المائة عام الماضية.

د. أمل أحمد محمود أحمد نصر - مجلة «فنون مصرية» - وزارة الثقافة المصرية - العدد التاسع عشر - يناير ٢٠٠٩

المتخصصين في آلية الإعلام الثقافي الغربي من جهة أخرى، أسوة بالتظاهرات المماثلة في اليابان وجنوب شرق آسيا والصين وسواها، على مستويات التلقي المختلفة.

والمقصود بالوضوح: الهدف المأمول والرسالة المحمولة التي على الفن إيصالها إلى الآخرين، والتي غالباً ما تكون مجللة بالعواطف وردود الأفعال، وقد يكون لهذا الأمر صلة بما يطرح من عدم استيعاب المنتج الفني رغم التركيز على الفكرة. وقد تكون هذه الفكرة بالذات ما يجعل الفن - اليوم غريباً.. هل يتعمد الفنان هذا الأمر بالتركيز على هذه الفكرة من زاوية دون غيرها، ما يسقط إمكانية الرؤية من جوانب أخرى يراها البعض لازمة لتكامل مشهدية تلقي العمل المفاهيمي رغم غموضه وتصريح الكثيرين بالملل منه لإيغاله في المنطقية، أو استدراج الفهم عبر الصدمة.. صدمة الجديد الذي لاقى الاستهجان في بدايات مختلف الحركات من قبل المفكرين والفلاسفة والنقاد والذين صرحوا غالباً بأن ما ينتج في إطار التغيير لا يمتلك تعبيراً عن العبقرية الفنية، وأنه لا يمكنهم فهمه أو الاستمتاع به، وهذا ما كان مع الإنشائية بداية القرن الماضي التي تأثر بها التفكيكيون فيما بعد، وما عبروا عنه بخاصة في المعرض الذي افتتح العام ١٩٨٨ في نيويورك وضم سبعة فنانين معماريين متأثرين بالإنشائية (زها حديد، فرانك جيري، برنارد تشومي، بيتر ايزمان، ريم كولهاوس، دانيال ليبسكانيد وكوب هيمبلو) وما تلا مثل هذه المعارض ممن أشركوا الحواس في عمليات التلقي، وبإشراك الفيديو والتنصيبيات والعوالم النفسية والمايكروفوتو وكل ما يحلل للخيال إطلاق عنانه في فضاء العروض الفنية، والتحكم بها، والوقوف على غرابتها من خلال أفكار مثيرة ومحفزة للحوار في إطار الجدل القائم بين الإنسان وحضارته التي تمهد لمجتمع ما بعد الإنسان، وليبرز صراع الكينونة والوجود الذي لا يظهر جلياً فيه أكثر من القوى الخائرة للإنسان المجزأ بين الماضي والمستقبل، والدعوة المطلقة للقطيعة الناشئة بفعل المعارض والأسئلة التي تخفي نظرة الإنسان إلى الحقيقة وتسدل على صلته بمتحفه الخيالي الستار.

في ستينات القرن الماضي كان الإبداع الإنساني منشغلاً بالانتقال إلى الأجواء المفاهيمية مستفيداً من الأحداث السياسية الدولية ومحللاً للوقائع والبنى الاجتماعية والثقافية، فيما ارتبط الفنان العربي في تلك الستينيات بالمؤسسة الثقافية المسيسة منخرطاً في (دور لم يرض - تاريخياً - أهمية الفن قدر ما خدم وأرضى الفئات السياسية التي كانت في جوهرها تقود التطور الإبداعي التشكيلي إلى مجالات مغلقة بدعوى الجماهيرية وبما حددته بعض هذه المؤسسات بالمنطلقات النظرية والفكرية والإيديولوجية التي ضيقت كل مجال لينقلب العارف بحجة التطوير والتحديث إلى جاهل بما يجري حوله في العالم، وبما كان يعلي من وتيرة خضوعه لهذه الإيديولوجيات، معتبراً الإقدام والشجاعة في إطار الهموم الوطنية والقومية هو في الخروج من التاريخ إلى المستقبل حيث لم يكن بانتظارهم سوى الجدران المصمتة التي تغلق الدروب إلى الوراء والأمام معاً).

في حديثي عن جماليات الإنسان المدمر ذكرت إن الفنان العربي بات يحس بالمخاوف التي تقصيه عن فعل الخلق الفني باعتبار الإلهام فعلاً سابقاً على الرؤية التقنية السائدة اليوم في الفنون، فنون الأنظمة الحاسوبية أو الإشعاعية، الأمر الذي يقصي الخبرة المعرفية، الفكرية أو المهنية وإن كان في الغالب ما زال ينتج المحامل التقليدية التي لا تفصله نهائياً عن مواقع الخوف التي ذكرناها، إلا أن استمرار التجمعات التنشيطية لذهنية الفنان كالبيناليات المحدودة في بعض البلدان دون غيرها، المنفتحة على تجارب عربية وشرقية طالتها آليات التغيير في الربع الأخير من القرن الآفل. هذه الفعاليات تلعب اليوم دوراً نموذجياً في تسهيل عمليات انتقال الولاء الجمالي من نموذج إلى آخر باعتبار (أن الفكر في آخر القرن يتخلص ببطء وبصعوبة من الحنين إلى الكائن، حنين لم يعد يسنده الرفض الصائب لحاضر لا يحتمل، إذ ينبغي التفكير في مجتمع الحاضر ونقده وتحويله إلى مجتمع أكثر مرونة وتنوعاً).

في هذا المضمار تتعدد أسئلة المبدع العربي باعتباره معنياً بتوليد رموز ما يعيشه ويمكن ملاحظة الأجيال الجديدة التي تتخلى عن متحفها المتراكم لتقتحم مجهولاً جديداً دون أن تقف عند حدود الصراعات الدائرة، وهو جيل معني إلى

جانب توليد الرموز بما يموت في الإنسان في هذا العصر وعبر أحداثه من خلال النقد والتحليل أحياناً ومن خلال توضيح فهم حركة صعود الفنون خارج أثوابها التقليدية المعهودة. ولعل الظروف الانقلابية التي يعيشها المجتمع العربي والتحديات الإنسانية التي يشهدها تفقده الكثير من الخصوصيات التي كانت أساسية في بنيته. وكما في المجتمعات الأخرى فإن البناء يكون لاحقاً للتدمير وما كان يبدو مستحيل التحقق يتحقق الآن، ولعل المفاهيم التي كانت موضع الجدل والشك باتت تفرغ من معناها بفعل تحققها وتمهيدها لأدوات التجاوز.

هكذا يحضر في الفن ما كان غائباً، وما نظر لغيابه في إطار الفقد اللامأمول، إن جيل الفنانين المعنيين بالتغيير يحاولون الاجتهاد بإدراج تجربتهم في إطار الواقع التاريخي للتجربة العربية في المجالات الجمالية والتشكيلية، وفي ذات الوقت يدعون إلى القطيعة مع هذا المنتج البصري، وهم في ذلك يحاولون التأكيد على بنية الظاهرة من الزاوية التاريخية، الأمر الذي يمنحهم القدرة على الاستمرار كون آثار حركتهم ما زالت تفتقد للتعريف أو التوصيف الإجمالي.

قد تبدو مناقشة موضوعة المعارض المهتمة بفنون المفهوم على المستوى المحلي قابلة للأخذ والرد في إطار طروحاتها المناهضة للفنون، إلا أن المهم هو فهم أن مجرد استمرار هذه المعارض بما تنتجه هو الحدث الأهم الذي يجعل المفهوم حقيقة متداولة مفادها أن المعارض يمكن أن تتكلم بلغة أخرى مع ثبات المعنى في الفن الذي يولد الأسئلة باستمرار، الأسئلة التي تحول الاتجاهات وطبيعتها، وكما تغير الفن الجاهز من التساؤل عن البنية إلى التساؤل عن الشكل، فإن الانقلاب من المظهر إلى المفهوم بات هاجس المبدع الذي لا يريد أن يحقق حلمه بإغلاق الأبواب عليه في إطار التعريفات التي لا تقود إلا إلى الرداءة.

حال المبدعين في بلادنا كحال المفاهيميين الذين رأوا أن مجرد محاولة تعريف الفن المفاهيمي سيقود إلى عكس ما يقصد منه، وهذه الفكرة من أهم البنى التي ينطوي عليها هذا النوع من الفنون.. قد يكون هذا الفن فن الفعل، لكن دون أن نحاول حصر معنى الفن في تعريف وإنما تركه في فضاء التساؤل.

الكثير ممن يهتمون بفنون اليوم يتساءلون عن حاجة هؤلاء الفنانين للإبقاء على فكرة المعرض والاتصال بالناس على الرغم من رفضهم لفكرة المتحف التقليدي، وهذا حدث آخر لفعل قاد بعضهم لتحطيم صلته بالطبيعة، الفيزيائية الخارجية والذاتية الداخلية، كما أن طرح قضية التواصل والاتصال في إطار هذا الفن ما زال محط الاستغراب، خاصة إذا كان السؤال في عموميته:

هل الفن المفاهيمي فن قائم على التواصل؟

وإذا كان كذلك فما اللغة المعبرة عنه؟

في أدبيات المفاهيمية تطرح مثل هذه الأسئلة التي رافقت ظهورها ونموها كمثل السؤال: ما هي الحكمة من تسمية فن بارز ومهم بالفن المفاهيمي؟.. أي نوع من الترتيب تؤدي إليه هذه الوظيفة..؟ وهل يحقق التواصل مقارنة بالرسم والنحت وسواهما.. هل هو فن تنتجه المفاهيم ولهذا فهو يمتلك لغته؟

هذه التساؤلات طرحت منذ العام ١٩٦١ حين كتب هنري فلينت (فن المفهوم) وتساءل بشدة إذا كان من الممكن إدراج هذا الفن في إطار حركات تاريخية أضيق كالحركات الفنية المعنية باللامادية.. ثم ماذا عن الفنون التي ظهرت في روسيا السوفييتية وشرق أوروبا والصين وتضمنت في معرض المفاهيمية الكونية العام ١٩٩٩.. هل هناك مفاهيمية جديدة؟.. وإذا كان الإيجاب جواباً فما هو الفرق بين الحركات المفاهيمية؟ هل كل فن الحداثة مفاهيمي؟ وهل هناك اليوم فن لا مفاهيمي؟ وإذا وجد فما هو؟.. ثم ما الذي يجمع الجمالية والمفاهيمية كي تؤلفا فناً؟.

جوزيف كوسوث أجاب - لا شك - عن بعض هذه التساؤلات في بيانه «الفن كفكرة» وقد انطلق من استيعاب حالة تطور الفن الحديث باعتبار أن الفن كله مفاهيمي، لان الفن لا يتحقق إلا عبر المفهوم.. لقد سيطرت على اتجاهات الفنون الحديثة الحركات الثورية والانقلابية في

العالم، ومثلما كان في حركة ١٩٦٨ في باريس إمكانية إعادة صياغة الكومونة من خلال أثرها على الحياة اليومية وإعادة تشكيله بالانعتاق من الماضي، والتأسيس لحدث إنساني خارج مكانه يؤسس للتجاوز، التجاوز الذي يتضمن الإلغاء والإعلاء بآن معاً، الإلغاء كفعل تدميري وتفكيكي لتحقيق التحديث المنشود ولإعادة صياغة المزيف، ولإعادة صياغة الصلة بين الإنسان وأدواته التعبيرية..

فبعد أن كان السؤال من سيقتل الرتابة إن مضى الفن وفقد خلوده؟ بات السؤال من يدمر الآخر، الإنسان أم الفن؟ لقد شملت الأفكار الكثير من مستويات التفكير، فهو إنكار للطبيعة الخارجية، وكذلك الطبيعة الإنسانية بفعل التقنية والتكنولوجيا ومخلفاتهما، ما يدفع باستمرار للفصل بين إنتاج الكائن البشري لنفسه وبين طبيعته.. إنكار يتجاوز أن الفكرة هي الطبيعة بشمولها، وقد تأتى ذلك من خلال وعي الصراع القائم بين صفات الأشياء وماهياتها.. لم نعد معنيين بإعادة الإنتاج، لا الطبيعي ولا الذاتي، بل ببناء المعلومات والتفكر فيما إذا كانت المفاهيمية مرحلة انتقالية أو نهائية، وإلى ماذا نريد أن نصل، بل ما هي طبيعة الوجود الذي نرمي الوصول إليه؟

التحرر من الذاكرة

أي موقف نتخذ من فنان اليوم؟ والمجتمع ما زال يحتاج لتفسير كل شيء.. هل ينتمي الفنان إلى موقف العلم أم الموقف الشعري، بأي جانب نهتم أكثر بالتفسير أم الغموض الذي يرافق الفن على مدى وجوده.. انه توتر يتحقق باستمرار بسبب تناقض العلاقات القائمة بين المتخيل والمتحقق ليكتسب لغة الرؤية والتصور على الرغم من الانعتاق الذي يبديه الفن من كل خبرة ماضية، وعدم الاحتياج إلى التذكر كون الإبداع اليوم يقوم على التحرر أساسا من هذه الذاكرة، ومن وسائط ومواد التنفيذ التقليدية ومن أدبيات التعامل مع أماكن عرضها وإنتاجها، وكذلك الخروج من فردية قرار الإنتاج ودخول تركيبة الإنتاج الجماعي والتخصصي والإلهامي الذي يفضي إلى عالم المفهوم..

إن لغات التراث الإبداعي الإنساني تنأى في أفق التعسف والقسوة، فالفن لا يمكن أن يكون خارج لحظته الراهنة، وهو إذ يمارس القطيعة الحقيقية مع هذا التراث الجمالي إنما يندفع لإيجاد رموزه التي تساعد على التلقي، ولعل ندرة هذه الرموز اليوم سمة تقتضي تجاوز ألغاز الفن الذي لايبني نفسه على اللغة التي كرسها النقد في الغرب وأرسى المتحف ركائزها، باعتبار الفنون مطلقة التناول، يمكن من خلالها استرجاع التجارب الإنسانية وتوليد الأفكار وإبراز الصراعات على النحو الذاتي.

يحق للمجددين فتح الأبواب والنوافذ على مختلف التجارب المقاربة، وتبقى المسألة عالقة في مدى قدرة هذه التجارب على الخصوبة، أي قراءة وفهم المنظور الجديد الذي على العلوم أن تساعد في إيضاحه أكثر مما نأمل استيعابه في مجتمعات الجنوب، وسيكون على مبدعينا تأمل القرن الماضي ملياً قبل الرحيل عن مجموعة اليقينيات وولوج عالم الصمت المبجل المنقطع عن النظام

الترابطي الذي كرسه تاريخ الفن وتفسيرات الخبرة الإنسانية، الفن الجديد ينظر إلى ما عهدناه من فنون فيراه يتحلل ويتهشم، وقد يسهم بقوة في تفكيكه لبناء النظرة الجديدة التي تدعم الثقافة الإنسانية الجديدة، والحقيقة أن الفنون مهما تعددت أساليبها وتوجهاتها وأفكارها فإنها مازالت صفة ملازمة للإنسان لوجوده المتبدل من عالم إلى آخر، ولحاجتنا للسمو دائماً من حقيقة إلى أخرى.

وقبل أن يستمتع المجددون بإنجازاتهم يمكن أن يبحروا في تساؤلات الفيلسوف سامي أدهم:

ما الذي سيكون عليه الفرد في القرن الحادي والعشرين؟ كيف يعيش ويتصرف في حياته؟ ما هو عمله؟ كيف سيكون؟ كيف سيقضي إجازته؟ ما المبادئ الجمالية التي ستتحكم في ذوقه؟ هل سيلغي مفهوم الجمال ويصبح كل شيء صنعياً؟ ما علاقة الدين بالفرد؟

كل هذه الأسئلة وغيرها ستطرح في مستقبل قريب لأن الإنسان التقليدي لن يستمر على هذا المنوال من الاندفاع بالعقلانية، فالقيم الجمالية والاجتماعية التقليدية لن تلبث أن تختفي تحت ضربات العدمية الحديثة الصاعدة، سيبحث الإنسان عن نواة عقلانية أخرى تختلف عن النواة التقليدية في داخل (كاوس) العولمة. ستلغى المفاهيم العلمية وتقوم مكانها مبادئ جديدة أكثر تطورية وفعالية، سيلغي الطب الجديد في الاستنساخ وزرع الأعضاء، خرافة الألم والعجز والشيخوخة المبكرة، وستطول الأعمار ويكون العلم سباقاً في إلغاء قلق الإنسان، ستتوافر المنتوجات الزراعية الصنعية الجينية بكثرة، لكن ذلك لن يحقق حرية الإنسان. كيف سيكون الجميل جميلاً وقد ذابت كل القيم داخل الـــ كاوس وانهارت المقاييس أمام الصنعية التكنولوجية الصاعدة، وأصبح الإنسان يرى المصنع في منفعته العملية أكثر جمالاً من الرؤية داخل اللوحة الفنية التقليدية.

سامي أدهم[١] يختصر القول بأننا «نعيش الآن على حافة حضارتين: حضارة الحداثة بكل ما قدمته من تطور كبير، وحضارة ما بعد الحداثة العدمية بكل ما هدمته من القيم، بكل انفتاحها على العدمية الصاعدة».

---

(١) سامي أدهم - ما بعد الحداثة.

هل نتذكر أن إنسان الحداثة انقلب إلى لا إنسان ما بعد الحداثة «بمقولات جديدة انبثقت من السرديات الجديدة التي تكون العلم والفن والثقافة.. تحولنا إلى عصر العولمة الثقافية والاقتصادية والعسكرية.. وقام اللاإنسان، بعد أن انفجر الوجود وتشظى مع الحرب العالمية الثانية على كل المستويات: المعرفية والفنية، والجمالية، والعلمية واللغوية والسردية، وقامت العدمية الرافضة لمقولة الوجود.. إن الصراع الثقافي العميق في الفكر الإنساني المعاصر هو بين انزلاق نحو الموت المحتم وانحطاط أخلاقي ورفض لكل القيم، وصنعية تكنولوجية علموية».

أطلاقات أدهم وتوصيفاته لعالمنا الجديد تثير الخوف من المجهول القادم، وإذا كان هذا هو عالمنا فما هو مصير تساؤلاتنا الأساسية حول الثقافة والهوية الجديدة؟ ما هو حال الصراع الذي سيتبدى مع عدمية النظرة إلى الإنسان الذي ما زال يستثمر قدراته المعرفية، كل ذلك يقودنا إلى التساؤل الذي تتمحور حوله قضايانا الأساسية: ما هي الأحداث التي تدفعنا كمبدعين لإنتاج فنون توازي في تطلعاتها ما تنتجه المجتمعات التي عبرت الحروب الكبرى باتجاه الرفض وسقوط النظم التوتاليتارية وبروز الليبرالية العقلانية وظهور اللامنتمي والعبثية والتجريد الفني الشديد فأصبحت اللذة والمنفعة هما المبدأ وقامت الحركات النهلستية (العدمية) للرد على هذا الانحدار والانحطاط، البيتلز، الهيبيون، الكلوشارد، عباد الشيطان، الإباحيون في الجنس، الموسيقا الجنسية الصاخبة، موسيقا الروك والجاز والفنون التشكيلية الشاذة الخارجة عن المألوف. لقد ذخر القرن العشرون بالحركات والثورات الرافضة بعنف لثقافة السوق وللهوية المضاربية فكسرت موازين الفن والجمال التقليدية.

المستقبل وحده يحمل الإجابات مع التذكر دائماً أن «النرجسية الأمريكية المعاصرة تبحث عن هوية ثقافية غائبة، وتتحول في البحث إلى عجرفة مدعية».

حوار الثقافات

في مقال عن جمالية الشرق وهو إحدى المحاضرات التي ألقاها البروفيسور (إتيان سوريو) أستاذ الجمالية في السوربون وأحد أعلام الفكر الجمالي المعاصر، يذكر أهمية الحوارات الحضارية التي قامت بين الفنون الإنسانية المختلفة، سواء بسواء بعد أن كانت النظرات النقدية منحصرة بتتبع الفن الأوروبي منذ نشأته وحتى ظرفه الراهن مشيراً إلى أهمية اعتماد الفنون المقارنة لما يمكن أن تغني به تاريخ الفن الإنساني، ولهذا فهو يؤكد أن التوقف مثلاً عند الفنون المصرية في العصور القديمة سيكون ناقصاً إن لم يستكمل بمتابعة تقصي الحقب الحضارية اللاحقة وخاصة المرحلة الإسلامية، ويعني أهمية القرنين الثاني عشر والثالث عشر ليغدو التكامل هدفاً واضح المعالم والمقاصد كالذي حصل في التكامل بين الفنون اليونانية والهندية في إطار المناخ الهيليني.

وإذ ينطلق سوريو من الاحتياج الجمالي وتطوره باعتباره يعيد تنظيم الظروف المختلفة في التاريخ لبناء الظواهر الإبداعية، فإنه يستقصي أيضاً الاستجابات والرغبات الإنسانية للتعبير عن التحولات التي تنبثق بين فترة وأخرى، وقد يكون راغباً في الإشارة إلى مركزية التوليد الإبداعي في الحواضر المدينية نظراً للأهمية التي تربط تطور الفنون بالحواضر المدينية كما حدث لدى اليونانيين الذين يمكن الإشارة إلى إبداعاتهم في إطار أثينا في حين يشير صراحة إلى رغبة الإغريق في إقصاء إسبارطة حيث ذهب الإغريق. ولربما على غير وجه حق، إلى اعتبار بعض الشعوب الهيلينية مجردة من الحاجات الجمالية إلى حد أن اسم البيوسي قد ظل ولربما على غير وجه حق، مرادفاً لانعدام الثقافة، ولانعدام القدرة على فهم الفن، ولفقدان الحاجات الجمالية، وعلى هذا لم يكن

الأثينيون في العصر الذي شهد أوج عظمتهم أكثر من مجتمع صغير لا يتعدى أربعمائة ألف نسمة، نصفهم في مدينة أثينا ذاتها.

المعروف أن الاهتمام بالحوار بين الشرق والغرب كان مثار جدل دائم، لتعالي النظرة الغربية في سبل المبادلة التي يقتضيها هذا الحوار، ولما يعكسه هذا التعالي من لبس وخلط يبعد إمكانات الالتقاء على نتائج يمكن أن تكون مفيدة للطرفين سواء في المسائل الثانوية والهامشية أو تلك المركزية والرئيسية، وإذا كان السأم هو سبيل الغربي لاكتشاف العالم من حوله والاندفاع في تفاصيل المناخات الحضارية الأخرى فإنه يحاول أن يغطي حقيقة احتياجه للتغيير الجمالي والفلسفي الذي ينشده ليس بصفته الفردية وإنما بكامل الأبعاد المجتمعية التي تعني الانفتاح على تجارب وآثار الآخرين، خاصة ما يمكن أن يعتبر خارجاً عن أصولية المفردات الجمالية التي نشأت في محيط جغرافي وبيئي معين وما راكمه التاريخ من أهمية لمناخها الثقافي.

هنا تبرز أهمية الفروق الثقافية والتفاصيل المختلفة التي تفرضها حقبة دون أخرى في تاريخ المجتمعات الإنسانية. على أن مثل هذه النظرات التي تحدد أجزاء الحوار الحضاري وعناصره هي ذاتها التي تقوم برسم متطلبات الطرف الآخر، وتحديد الأسباب التي أدت إلى اعتباره من الأهمية بحيث يكون طرف الحوار المقصود، وبذلك فإن اعتبار الغرب المنفتح للفن الغربي يبدأ منذ القرن الثالث عشر، ويمكن أن نسوق مثلاً على هذه النظرة ما يقوله سوريو عن الفن العربي:

«إن منابع هذا الفن شديدة التشابك والتعقيد، فمن الوجهة المعمارية مثلاً، يبدو بناء المسجد العربي متعدد العناصر. بحيث أن الشكل الهندسي العام مطبوع على الأخص بالطابع البيزنطي، في حين أن مختلف أجزائه هي من أصل يوناني حيناً أو من أصل فارسي حيناً آخر، ولأسباب تاريخية دقيقة جداً عملت الثقافة العربية على التأليف بين معطيات توافدت إليها خصوصاً من شتى البلدان الواقعة تحت سيطرتها، هذا وكان العالم العربي في القرون الوسطى حامل مشعل الفكر الإغريقي».

التبادل والتسلط

وإذا كنا سنتجاوز ما أشار إليه الباحث من أن التبادل الثقافي كان على أشده بين العالم الغربي والعالم العربي منذ عهد الصليبيين، فإنه لابد من الحديث عن ندية التبادل الثقافي، ليس في ظلال التسلط العسكري أو التعصب الديني، وإنما في إطار الدولة الإسلامية الناشئة حينذاك والتي اقتضى اتساع رقعتها الجغرافية بأقل وقت ممكن إلى توحيد الاحتياج الجمالي للشعوب التي شملتها سلطة الدولة الإسلامية، والتعبير عن ذلك بالوحدة الأسلوبية التي تتكامل عبرها النظرة التأملية التي تقود إلى المنابع الأبدية، والاحتياج الجمالي الروحي الذي يحيا في التأويل وليس في الأشكال التصريحية، وهذا ما يذكره الفنان نوري الراوي: حينما عمد الفن الإسلامي إلى التأليف التشكيلي، جمع ما بين الخط والزخرفة فوحد أنظمتهما الداخلية ليخرج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل والوجد التي تتوجه إلى المطلق.. تعبر إلينا مع الخط الذي يعلو ويهبط كالشهيق والزفير، ومع الرقش الذي ينطق عن هوى مكتوم، ويمتد كما الأنفاس في الصدور، وتنطلق سيمفونية ألوانه وتشكيلاته نايات ودفوفاً وصنوجاً ومزاهر، متجهة في معارجها الروحية إلى الأعالي وهي تحمل توق الإنسان المؤمن ولوعاته وتوسلاته إلى مباهج الوصول.

غير أن الفكر الغربي لم يستطع التوصل إلى جوهر الفن الإسلامي ولا فهم غاياته البعيدة، بل وقع في خطأ التنكير بالقيم الجمالية والغايات التصميمية البحتة التي يمتلكها هذا الفن. ومن دون تحيز لطرف دون آخر، يستدعي المقام الإشارة إلى أن الفنون بعامة، تجسيدية أو تجريدية، تشبيهية أو منزهة عن التشبيه، إنما تنتمي إلى البصر أكثر من انتمائها إلى الحس، وهي محط الاهتمام التجريبي والتطويري دائماً، يحدث ذلك لتطور المجالات التخيلية لدى المجتمعات الإنسانية وتأكيد احتياجها للجمال الذي يؤكد عمليات التوليد الإبداعية التي تقدم التصورات التشكيلية والحلول البصرية التي تعتبر منجزها وهويتها في التعبير عن الحقيقة التي تتضمن أفكارها ومعتقداتها ومتخيلاتها ومواقفها.

وسواء حصر المبدع اهتمامه في حدود طبيعة الأشياء أو تحرر من قسوة الانحسار في الأشكال فإنه إنما يحاول التعبير عن المفاهيم التي تتوافق مع ما ينطوي عليه عصره باعتباره النموذج والمثال لتصوير العالم أو التعبير عنه بواسطة الفن.. هذا العالم اللاصوري، الذي يفترض فيه أن يكون ثابتاً، ساكناً، تبدو الأشكال الهندسية، بفضل تداخلها وتراكمها فيه متحركة في نظر المشاهد، وإنها لمفارقة أن يعبر هذا الفن الرافض للصورة، الرافض لمظاهر الحياة، عن الحركة وديناميكية الحياة. وأن يصل إلى ما وصل إليه اليوم الفن البصري أو الفن الحركي المعاصر باستخدام وسائل إيهامية متنوعة، أكثر تعقيداً، فالفن التجريدي الإسلامي لا يحاكي الطبيعة، لكنه يسعى إلى محاكاة جوهرها وبناها الأساسية من حيث هي دلالات رمزية تنعكس فيها عظمة الخالق وقدرته اللامتناهية، ذلك أن التناسق أو التآلف كما ينعكس في بنية العالم هو التعبير المباشر عن مفهوم الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة الكامنة خلف الأشياء وظواهرها.

وإذا كان د. محمود أمهز في هذا المقتطف الأخير يؤكد ما يذهب إليه أكثر من باحث وناقد اهتموا شرقاً وغرباً بتوضيح الإطار العام للقيم الجمالية الإسلامية أو من حاول الرد على بعض الباحثين الغربيين ممن أشاروا إلى أن التجريد هو الشكل الأكثر تلاؤماً مع الديانة العبرية اعتماداً على النصوص التحريمية الصريحة كالتي وردت في "سفر الخروج" لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً، ولا صورة مما في السماء من فوق، فإن أمهز يوضح بأن التمييز بين التجريدي والصوري قد يحمل شيئاً من المغالاة أحياناً، ويأخذ أبعاداً قد لا تجد مسوغاً لها في الفنون الشرقية بما في ذلك فنون الشرق الأقصى، أي أن ما ينطبق على الفنون الغربية لا ينطبق بالضرورة على الفنون الشرقية عامة والإسلامية خاصة، وبذا يشكل التجريد حسب المفهوم الغربي نقيضاً للصوري، وتبقى العلاقة قائمة بين هذين العالمين في الفنون الإسلامية، وفي الفنون المسيحية الشرقية.

ما يمكن أن نشير إليه هنا ما كنا قد بدأنا به حول الحوار بين الشرق والغرب والمخاطر التي تكتنف إسباغ الهيئة أو وجهات النظر المسبقة على الطرف الآخر، وبذلك فإن نتائج الحوار غالباً ما تبقى في صناديق التاريخ المقفلة خاصة إذا كان سوريو يتوافق مع آراء أحد علماء الجمال الموسيقي كومباريو الذي يناقش نظرية الفن التجريدي العربي ويعلن أن التقارب مستحيل في رأيه بين الموسيقى وبين التجريد العربي لأن عمليات التأليف في هذا الأخير لا تحمل أية فائدة شعورية وأية طاقة على الإثارة العاطفية.

لقد حاول سوريو أن ينفي بالإشارة إلى كتابه «العلاقة بين الفنون» ومحاولة تمثل الفنون الإسلامية وجمالياتها الهندسية القائمة على المهارة الفكرية والعقلية والصفات الأخرى التي يتميز بها فن التزيين التجريدي العربي الأرابيسك وكذلك فنون النسيج والخط والمنمنمات. ولهذا فإنه في نهاية محاضرته تلك يعترف بأن الفن العربي قد قدم إضافة مهمة إلى جدول الاحتياج الجمالي الإنساني تتمثل في وظيفتين وهما أولا: إثارة التأمل والتخيل، ثانياً: التأثير، لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر، بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات هي على قلة عددها أساسية ونموذجية المثال.. صحيح أن هاتين الوظيفتين للفن تستجيبان لظواهر الحاجة الجمالية بصورة عالمية عامة، إلا أن الفن العربي قد اكسبهما تفضيلات ونتائج جمالية مرموقة تظل في أشكالها الجوهرية من أخص خصائص وابرز صفاته.

بقي أن نشير إلى أن قيمة الفن منوطة جوهرياً بوجهة النظر المعتمدة، وان ما يعبر عنه المبدع إنما يتمثل في الموقع الذي اختاره للحوار من خلاله مع الآخر، وحتى في فنون الغرب فإننا لانزال نذكر كيف حرم أفلاطون الفنان من الانتماء لجمهوريته، لقد طرد هومير خارج المدينة مغموراً بالزهور.

لغز الفن

هل يسعى الفن أن يكون أسطورة في مغازلته للتحولات الصورية الجديدة، وهل تتحول اهتماماته ليغدو الموضوع والمفهوم هدفاً، بل هدفاً خاصاً بالفن دون سواه، مستنداً إلى قيم جديدة للتبادل مع مختلف المستويات، البدائية والاعتقادية، وإحياء ما انقرض في التناول إلى جانب الهيام بالمتخيل الجديد المعبر عن عالم المستقبل المعلوماتي.

ماذا يقترح الفن للتبادل مع (القديم - الجديد) لتحقيق لون نخبوي يفضي بحماسته إلى السياسة، وحقوق الإنسان، والعلوم الجديدة، بعيداً عن إثارة الأهواء وتشكيل الصور الرمزية الدعائية؟.

لاشك أن كافة المتعاملين مع الفنون البصرية بمفهومها التقليدي ومفاهيم الفنون الجديدة، المبدع والمتلقي، المنتج والمستهلك، العارض والمعروض، في المراكز والأقاصي، كلهم ينفذون خططهم في التبادل مع التغيير والتطور بفرض وسائلهم التعبيرية. أو التسلط لتثبيت اتجاه دون آخر، وهي آلية للإجابة عن بعض الأسئلة التي يطرحها الإبداع الإنساني على نفسه، سواء عبر الخداع أو عبر تحقيق التنظيم الجماعي للاتفاق على مفهوم دون سواه.

في الفن كما في باقي فروع الإبداع، يسعى المبدع لجعل نتاجه مركزاً لاستقطاب تجري في فلكه مجموعة من التبادلات المستندة إلى الثقافة والتاريخ والعقائد والأديان والعبادات والموروث، وغير ذلك مما يساعد على بناء ألعاب يعتاد عليها جمهور الإبداع بفعل التبادل. ومن ثم لتشكيل سلوك ونظام يكون من الصعب تجاوزه كونه يتضمن تبادلات تكيفيه مقصودة.. إنه باختصار تبادل السيطرة والخضوع في عالم المنفعة.

لهذا يسعى الفن للانتفاع من هذه المبادئ مستفيداً من ظروف التغيرات التاريخية في مجالات المعرفة، بإسقاط المقولات الجمالية المختلفة، المتطابقة والظروف النفسية والاجتماعية لشعوب ممتدة في عوالم مازالت تنأى عن مراكز إنتاج المعارف التقنية، بسلوك بدأت إرهاصاته منذ منتصف القرن الماضي. والذي بات من المستحيل الانشقاق من جاذبيته ومغناطيسيته التي استعارها في البداية من الأساطير لتغدو سمة تفكير، وتاريخ ينشأ من التبادلات التناحرية مع ذات الأسطورة التي تأخذ ملامحها من الاعتياد على المفاهيم الجديدة، ومن الحضور في فضاء الخيال والمظاهر الثقافية، وكذلك من القراءة الشخصية للوسائط المقترحة المتعددة التي تبني الظروف الثقافية في المجتمع البشري .

إن جوهر التبادل يقوم على الاعتراف بالوسط الذي يحتوي هذه العملية (الصورة)، وبخاصة على المستوى البصري، الذي يحتاج لمرونة هائلة في إنجاز عملية التبادل سواء أكان معنوياً أو حسياً. الأمر الذي يجعل الحوار أولوية للتبادل والتواصل المستمر بإدماج الفلسفات ووجهات النظر وتحويلها إلى ذات الحقيقة التي ينشدها التبادل في سعيه إلى روحانيات تشمل مجتمع المستقبل أو ما يدعى (فضاء ما بعد الإنسان) الذي يتألف في الثقافة الشاملة للإنسان، وبدعم مباشر وصريح من النظام الفني العالمي القائم .

لقد سعت الفنون العربية، والفنون في عالم الجنوب، والشرق الأقصى والعالم الإسلامي للتبادل مع المركزيات الفنية الأوروبية، في إطار التطلع إلى قمم الحضارات التي تمثلها تلك المركزيات باعتبارها منتجاً للصور. برغم دعوات المساواة والتبادل والحوار التي أطلقت في غير موقع ثقافي، أو نشاط مهم على المستوى الدولي. إلا أن تلك المركزيات بقيت نابذة لكافة أشكال التبادل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيات تنتقل إلى العالم الجديد في أمريكا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكل، وكذلك في أوروبا التي تسعى للحفاظ على ما تبقى من قوة النظام الثقافي الذي هضم على مدى القرن الماضي الحضارات الأخرى،

واستثمرها في ظروف كان من الممكن فيها استبدال قيم الحوار والتبادل للتعبير عن رقة حضارية، والدعوة إلى معاني التبادل العالمي القائمة على فتح الأطر والتجارب على بعضها البعض. في محاولة للاتصال من جهة، والتعبير عن قيم التفاهم كوسيلة فعالة لتجاوز تبادلات طوتها الجغرافية والزمان بآن معاً. بل إن ابتكار المركزيات الجديدة في أمريكا لوسائط أعادت تعريف الأشياء والأولويات والبديهيات، واستبدلت عنها حقائق جديدة لا يجد الإنسان فيها إلا ما يدفعه للتفاعل معها، والتعايش مع تشعباتها التي طورت كل شيء صوري في العالم الجديد، وأخص بذلك عوالم الإنترنت وتقنيات الوهم التجاوزي والوسائط اللامادية وعمارة العوالم المجازية، وسوى ذلك من القضايا التي باتت تدمج حواسنا بالعوالم الإلكترونية التي تطور قدراتها بشكل سلبي مستمر.

الفنون التي جهدنا للتعرف عليها وفهم آلياتها التمثيلية، وأحاديثنا عن إمكانية ترجمتها وتلقيها وفهمها باتت عصية اليوم على الفهم، بل إن الدعوات أضحت طليقة لعدم احترامها، بالدفع باتجاه القطيعة معها، ومع القوانين الفلسفية والجمالية التي تحاورت المجتمعات مع ذواتها لتحقيقها. وكذا الدفع بتغيير الشيفرات التي جعلت من الصورة بنية منجزة في الواقع، ومن أجل هذا الواقع، بحيث أضحى التبادل القائم اليوم يعتمد على الاختلاف أكثر مما يعتمد على الانسجام. وبالتالي فإن نزع فتيل التسلط من قبل الفنون حقق فعلاً حلمياً أعمق قدرة على الإيحاء بروحانية الإنسان وهو يسعى لشطر خصوصيته بمجرد الدخول في زمن الوسائط الجديدة، والتخلي عن زمن البروتوكولات التقليدية.

بين التجانس والتناقض نماذج عديدة للتبادل، وليس أوضح من استلهام صورة التاريخ القريب لإبراز معاني هذا التبادل، حيث تضحي الخصوصيات والهويات والتمايزات موضوعاً تدور في محيطة مجموعة الانتماءات الحضارية، وفهم المركزيات الاستعمارية التي بدأت بالزوال نتيجة تبدل المعايير والنظم الثقافية، والانفتاح على بلورة تبادلات جديدة تقوم على ابتكار طرق تخيل جديدة، ووسائل تعبير تتوافق والمرحلة المعاصرة للتجدد الفني، الفكري، والثقافي. بالتخلي من جهة عن مبادئ التصادم والتناحر، وفتح المجال

للتبادل والحوار، ونقد التجارب المختلفة في أوروبا والعالم الجديد، التي أفضت بشكل عام إلى نزع الأيقوني من الصورة وجعلها أكثر دنيوية .

وعلى ما لهذا النظام البصري الجديد من معان تحررية، فإن تجديد المبادلات في إطار البحث والاختيار فتحت المجال - لا شك - للتخلي عن أهداف كان الفن يقدسها في إطار الأيدلوجيات الفنية التي حكمته. وكشف الكثير من الأسرار التي جعلت ارتباط الإنسان بهذه الفنون قضية صيرورة، يكون التخلي عنها دماراً للقيم الإيجابية، أو انبطاحاً أمام حداثات تصعب تسميتها أو توصيفها. وعلى الأخص حين تضحي الصورة في شمولها أمراً دنيوياً عسيراً على الفهم، باعتباره مفهوما ينفتح على نقطتي الانطلاق والوصول بآن معاً. أي أن هذه الصورة باتت تمثل حيرة الإنسان الوجودية باعتباره مكاناً مجازياً مبتكراً يعيد تعريف المواقع والحروب والأوطان والأزمان والإرث المتشابك للأشكال والهندسات دون أن يدعو ذلك للمكوث في زمنها الجديد.

التبادل القائم بين الصور الجديدة، نقطة انطلاق إلى ظروف مدروسة، ومضة ينبض بها الفضاء المعاصر القائم على الاتصال، ويقوم هذا التبادل بإنشاء خط دلالي له مظاهره الجديدة وإيقاعاته وتوازناته المنظورة والبلاغية. وينتج عن لا نهائيات توصيفية تشتمل رموزاً آنية تبنى بمجموعها مفاهيم إدراكية تعبر بالعاطفة عن مقولات سياسية وتحررية حيناً، وظهورات أو تجليات لموضوعات حساسة تسم المجتمع الإنساني بدهشة اهتزازية، تتراوح ما بين الانتماء لها والتخلي عن النشوة الإيهامية التي كان على الفن أن يجتهد لبثها في جنون الرؤية الحسية التصورية. وهنا لابد من الإشارة أنه في إطار هذا التبادل تبرز قيمة تفكيك السرديات البصرية جراء صلة الصور بالضوء الجديد الذي يترجم انشراح الصورة للسرعة الجديدة، والمرونة المستحدثة التي يتم من خلالها اختراق المفاهيم في كافة البيئات واللغات.

لعل الاختلاف والتناقض دعوة للتجانس في العقل والوعي، ويكون التبادل مثالياً في هذا الإطار حين يكون مرشداً في المحاورة القائمة على تجديد مظهر الصورة وتحديث انتمائها، باعتبارها إحدى المفاعلات التاريخية للانتقال

من حالة إلى أخرى، وتجاوز التصورات التي تجعل من التعبير مهمة وحيدة للصور بوصفها وسائط. إذ بات على العقل إعادة توصيف الصور استناداً إلى الأزمات المتوالدة في عناصر الوجود، وفي تاريخ العدم كنقطة انطلاق لاستكشاف الخبرات البشرية والمعارف الأخرى، التي تجاوزت هذه الخبرات لتحقيق يوتوبيا مركزية لفكر شمولي جديد، تصوغه فرضيات متشعبة، تنتجها ذوات لم تعد تفرق في تبادلاتها بين الذات ومصدر المعلومات. فكل شيء يتوحد في المعاشات الفرضية القائمة بين المبدع وعوالمه، حيث يتطابق المجازي والواقعي، ويتوازيان في أبعاد مدهشة تكون في نفس الوقت مصدراً للمعلومات المتآلفة التي تبنى الأفكار الجديدة .

إن التعرض للحقيقة أو تصوراتها لم يعد يعتمد على العين الأحادية التي توجه البصر عبر الكاميرا كما حدث مع انطلاقة السينما، وترسيخ أدائها المجتمعي في إبراز الحقائق، رغم أن الكاميرا باعتبارها وسيلة قدمت نفسها في إطار المرئيات الثقافية، التي تتبادل مواقع الوعي مع الأدب والموسيقى والتقنيات المختلفة، وكافة مستويات السرد الروائي والوثائقي.

لقد برزت إمكانية رؤية الموضوع ذاته من أكثر من موقع، إضافة لإمكانية رؤيته عبر الشاشة المقطعة، أو عبر مجموعة الشاشات التي تمثل عيوناً حقيقة ترصد التفكير بالحقيقة أكثر مما ترصد الحقيقة لذاتها، وفي هذا التبادل استنطاق واضح لإمكانيات جديدة تبرزها تجارب الفنانين اليوم وهم يعيدون هندسة الرؤية، أو صياغة العالم المرئي - ليس من الخارج وحسب - بل من داخله، أي من داخل فهمنا لطبيعة الوهم الذي يكونه الخيال البشري والتقني الذي قادنا الخيال البشري إليه .

وطبقاً لتاريخ المرئي والمراحل التي مر بها، والتطورات التي ألزمت فهمه بهذه الطريقة أو تلك، فإن هذه المرئيات بقيت وفية للحقيقة التي تمثلها في مختلف المذاهب الفنية، ويسرت سبل التبادل فيما بينها للوصول إلى الحافة التي تجعل التشكيك بالضوء والفضاء مسألة تابعة للنظريات الـــ (ما بعد حداثية)، وما يتبع ذلك من تداعيات جعلت الحقائق المتحفية خارج صلتنا بالحقائق المرئية،

وهذا ما منح (العين التقنية) إمكانية فرض أسلوبها في الرؤية، وبناء المشاهد الافتراضي، والأساليب التي تعيد إنتاج التبادليات الجديدة التي توفر قابلية المشاركة معها لصياغة عين تقوم بتحويل نظام المبادلات، لتحقيق مفاهيم ونتائج مستقلة عن الإيمانيات المدركة بواسطة الحواس التقليدية.

إن التساؤل الذي طرحته في البداية ما زال يلح للوصول إلى ثبات يؤكد طموح الفن، لإعادة صبغة الحياة، وتقدير المبدع الذي يبعث في الفن تحليلاته وتطويراته فيجعله مشروعاً مقبولاً. ليس من خلال التفاصيل التي تدل عليه، بل من خلال ما بين هذه التفاصيل من علاقات وتبادلات.. والتي تعني بكل الأحوال ثبوت وجود المبدع باعتباره بيئة ما يبدعه، أو حقبة ما يبدعه، أو أسلوب ما يبدعه. أي إن الصورة المنتجة اليوم بكافة أحوالها مازالت مستغرقة فيمن يبدعها. وإذا كانت في حضورها النمطي الحي تثبت ذاكرة جديدة وتنفي أخرى، فإن المستجد هو ما يلتصق في الحاضر دون صيغة نهائية له.

بمجرد استلام المتلقي للصورة فإنه يندمج في وصفها باعتبارها تجسيداً إدراكيا للحالة المرئية المتخيلة التي يمكن أن يكونها الآن، أو في المستقبل. وهذا يجعل الافتراض يقيناً قابلاً للرؤية في إطار الموروث الثقافي، والحرية التي تضيفها التقنية المعاصرة لتلقي هذه الرؤية بكامل أبعادها الجديدة. وهنا لابد من إعادة الحديث عن المبادلة القائمة بين الرائي والمرئي، وهي علاقة بينية كانت قائمة في الماضي بين عين كل منهما.. عين الرائي وعين المرئي، وهي بالكاد تختلف اليوم فيما يقوم من تبادل بين عين الكاميرا وعين الرائي - على سبيل المثال - وكما كان المبدع سابقاً يحول معرفته وجسده وفضاءه إلى عمل فني فإن المؤسسين للأعمال الفنية الجديدة - اليوم - يسعون بحماس أكبر لمضاعفة بث قابلية الرؤية في الآخرين، أي جعل عملهم موضع اهتمام الرائي للصورة وملاحقته للتأثرات المبتكرة التي يقدمها العمل الفني لحل لغز يبقى هو الأكبر في العملية التبادلية، لغز الفن ولغز جعل العمل الفني يعبر عن أمر ما، أي لغز استنطاق الفن.

اقتحام الفن وتحريره من المراوغات

يشكل العمل الفني في جزء مهم منه التساؤلات التي يطرحها الفنان على نفسه، بغية تحقيق ولادة جديدة. وبغض النظر عن جنس المولود وشكله، فإن هذه الولادة تتم في إطار ظروف معينة، وفي مكان محدد دون سواه، ويكون مفاده قراءته مستمراَ في متلقيه، الذي يبدو أن الفنان لم يكن ليعيره أدنى اهتمام. في حين أن الحقائق تؤكد إن تزامناَ في الوعي لابد أن يكون قائماَ بين الفنان والمتلقي، أو المرسل إليه فحوى التحليلات البصرية، سواء رغب بالقبول أو لم يرغب. إذ في كلتا الحالتين يتم التراسل عبر بوابة مزينة بالمكان والزمان، وبالتفاصيل الذاتية المتداخلة، أو المتناسجة في إطار معجم عام تبرزه مثل هذه الأعمال، وتتقاطع عند معاينة مفرداته الحدود التي تجعل للفنان هوية يتموقع خلف تخومها إبداع فترة زمنية، أو نتاج مجموعة من المبدعين.

تماماَ كالذي حدث في تاريخ الفن الإنساني، والذي تراوح بين المثالية والوظيفية على مدى عمره التعاقبي، ليشكل فضاء الإنسان الذي يفصل انتماءه.

إن ما هو طاغ في الاستجابة للعمل الفني إمكانات الدهشة التي يوفرها، باعتبار الصيغة المقدمة إليه لاقتحام المجهول في هذه العلامة. وإذا كانت مثل هذه الاستجابة تعتمد في بعض أوجهها على البساطة.. إلا أن إنتاج هذه البساطة لم يكن ليتحقق إلا من خلال فهم الحقيقة التي يسعى إليها المبدع، والتي لا يمكن إن تكون مرتبطة بالوسائل التي يعتمدها لتنفيذ المراحل المختلفة لتحقيق العمل المرئي، والذي يكون التفاعل معه بأوجه مختلفة، ومن أهمها التبادل الذي يقوم بين حقيقة العمل الكائن وحقيقة كينونته.

لهذا قد ترفض الأعمال الفنية المنتجة أخيراً بتصنيفها في إطار الأدوات التي تقوم بعرضها، وهي في هذا الرفض تعيد توضيح (هيدجر) بأن الإدارة هي ما تتمتع بقابلية معينة على تقديم المنفعة. ولعل الانتماء لهذه الأدوات يقدم تفاصيل كشفية خيالية تكون على صلة بالمعنى في بعض الأوجه، إلا أنها قد تقصي المعنى ليضحي المعمل الفني أكثر انغلاقاً على نفسه، باعتباره يحاول كسر الصلة بعالم ما قبله، والتركيز على إضافة ذاته وسيرته كنموذج يتم اعتماده بدلاً من الأشياء التي كان الفن يلقي الضوء عليها، لتمثل موضوعاً يوصف بأنه مفعم بالحياة والألق.

وسواء استثنينا صلة العمل بالأدوات التي تعرضه، أو التي تسهم في وجوده، أو تمثيله، فتربطه ببيئة هذه المواد وهيئتها، حيث يضحي الاختلاف مقيداً بحقيقة هذه المواد وارتباطاتها المتشعبة، وبالوظائف التي وجدت من أجلها، وبالتأويلات التي تأسر حرية الفهم. فإن الإطار العام الذي يربط المبدع بأدواته يقع في حقل الهوية الذي أشرت إليه، وفي مستوى الانتماء للتشابهات غير المنظورة بين مجمل الأعمال الفنية المنتجة جراء سيادة مفاهيم تكون أكثر ملاءمة لبعضها البعض، في مكان ما من أماكن إنتاج العمل الفني، وبما يفيد الكشف عن عوالم تتوضح بإظهار علاقة العمل الفني بمن ينتجه.

إن مجرد الحديث عن (إظهار) أسس هذه العلاقة يعني الكشف، أي إبراز حقيقة تحتاج إلى وضعها ووصفها كحادثة تحتاج إلى التفسير. مما يستدعي اعتبارها علامة أو رسالة مؤثرة تسهم في تعيين العمل الفني، خارج ما يدعي بعضهم بأنه تأويل العمل الفني التائه. في حين تكون مهمته البحث عن سياق نقدي وفكري يعيد صياغة الاختلاف، لاكتشاف طبيعة التوافق والانتماء.

هذا ما ذهب إليه الفن حين كرس نفسه لاكتشاف صلتة بالطبيعة أو بالأسطورة أو بالواقع أو بالميتافيزيق أو بالشعر أو بالنموذج، وسوى ذلك من المفاهيم التي أضحت ذاكرة غارقة في تطوير ذاتها. مما أبعد الفن عن الانشغال بابتكار الرؤى، التي توسع إمكانات التحقيق الشخصي في الفعل

الإبداعي. الذي لم يعد يُرى إلا بمزيد من تعرية علاقة المبدع بالعالم، وبالبحث عن لغة تتجاوز المفردات الناطقة باسم الفن، والمترسبة في قعر العلاقة التناسجية القائمة بين الفنان ولغة تعبيره عن وجوده وذاته.

وبالنسبة للحديث عن هذه اللغة التي كان التجريب مؤسساً مباشراً لها، فإن الكتابة عن الفنون الجديدة تقتضي التمييز بين تلك اللغة المتواصلة واللغة التي تحاول أن تقطع الصلة بما سبقها من تأسيسات. وفي كل الأحوال، فإن أية لغة منهما لا يمكن توصيفها إلا بمعرفة المعنى الذي تسعى لتوصيفه، أو تأسيسه، باعتباره المختبر التعبيري. وما يثار عن انقطاع الصلة بين الدال والمدلول في التعبير باعتباره نمطاً متجدداً يقود إلى فوضى في بناء اللغة التعبيرية، التي يعمل على مثولها كل من المؤسس والمتأسس، باعتبارهما يسعيان لتشييد الظروف الثورية للانقطاع عما تمت الإجابة عنه، ووقوعه في حيز المُتجاوز في التجربة التعبيرية. ليكون المتجدد في هذه العلاقة منتمياً لنزع القيود المتشكلة في النموذج الذي تقره التحولات من حالة إلى أخرى.

ينطوي الصمت على قيمة توكيدية يستهجنها البعض، ويعتبرها البعض الآخر انتماء إلى الاندماج بعملية ذات وظيفة محددة وواضحة. كونه يحمل علامة القبول والاحتجاج معاً.. وهو بذلك ينتمي إلى لغة مباشرة تحتمل الجدل فيما تولده من رموز وخواص متغيرة وفق الثقافات والحالات. وسواء دمجنا الصمت بدلالته، أو فصلناه عنه، فإن الرمزي يبقى الأعلى في اختزال اللغة لتعيين الموقف، أو التوجه الذي يسعى إليه المعنى. وهنا تبرز طرائق الذات الصامتة للتدليل على أهمية الإشارات التي تصف هذه الذات. وتحدد ما تسعى إليه من إيماءات تحمل وجهات نظر، أو هوية متجسدة من خلال هذا الصمت، أو عبر فضائه الذي ينتمي إليه الفن. ليتحرر من الدلالة المعهودة، وليدخل في حيز لم يشتغل عليه، للاشتغال على ما يسعى لقوله.

يتحدد الانتماء بهذا الفهم من خلال إنجاز ما على الفن أن ينجزه على أرض الواقع، وفي الافتراض أو التأويل. وبكل الأحوال، فإن بتر الاجترار

أو التوليد، يحتاج لقراءة الكثير من الهامشي في أنماط التفكير، لصياغة قضية ذات جدوى، ليس من الضروري أن تمثل ما أنجز سابقاً، بل تصور الخطاب الذي يمنح الأشياء أسمائها بوضوح، وبتعريف المواقع وتحديدها، للمضي في مشروع الكشف الذي تتأسس بنيته كلما مضى المبدع في بحثه عن السيادة والانتشار.

إنها سيادة عابرة مدبوغة بتسميات تدعو للمسها، والعبث بها، وبرائحتها وبصوتها. وهي تحمل آثار الزمن، وردود أفعال الأحاسيس التقليدية، باعتبارها عيوناً متعددة المظاهر يتم من خلالها التقاط إغواء العمل الفني، والمبالغات التي يسعى إليها المبدع كي يعبر ببساطة مباشرة عن ذاكرة مطلية بالمفاهيم البصرية، وتناول والتقاط النظرات لوصف الكثافة والسخاء في التعبير عن انتماء العمل للتواترات التي مهدت طريق إنجازه. هكذا تضحي المراحل التي يمر عبرها ليكون جزءاً من العمل، مسهما بشكل أو بآخر بدعوة المتفاعلين مع العمل للمسه، أو الإنصات إليه، لينوبوا في دواخله متجانسين مع ميكانيكية الإبصار التي تهدم وتبني بلمح البصر. ولتتحول العملية إلى حلم له منزلة الواقع، ومسامات الذاكرة، وملمس الطيف، وقوة الانتماء.

وبغض النظر عن الاستجابات التي تحققها مثل هذه الأعمال للأرشيف الفني لفنان، أو عدة فنانين، أو حركة، أو محترف. فإن الحكاية تبدأ من كون العمل المنجز نموذجاً متكاملاً حاضراً للعرض، بإثبات خصوصيته وقبوله للتكرار، وباعتباره تفصيلاً من نظام جديد يختصر ثمار البحث عن تلقائية تجري في الزمن دون بداية أو نهاية، ويمكن قراءته وفق الدوافع الموجبة لتبنيه أو رفضه، أو من خلال التجاوب مع الوعود التي يراوغ المبدع لتقديمها. وكأن إنجاز العمل بمثابة إعداد القربان للتضحية به، ولا يبقى سوى قبوله كي يتحول إلى وعي تصبغ آثاره الموجودات، أحياء وجمادات..

إنها اللحظة التي ينفتح بها العمل الفني للتآلف مع الحدود التي يتم رؤية الخيال فيها بشاعرية تفوق توقع لحظة اللقاء، التي تصبغ الذاكرة بحناء المعرفة المتجددة، وتجعل الحافة الفاصلة بين الوعي واللاوعي هي المسرحة التي يقصدها الفنان. والتي تبدأ منذ أن يندفع بكامل طاقته للتفكير بما يريد أن يقدمه، مروراً بالمخطط الخيالي، والمخطط التصويري، وبدمجها مجتمعة في صيغة سحرية غير قابلة للتناظر مع الواقع، كما فعلت الفوتوغرافيا في بداية انطلاقها..

ما زال الفن كمجال للإبصار والتمثل الرمزي يتشارك مع المفاهيم الجديدة، بتمثلها أو تدميرها، بإثباتها في الوجود أو نفيها منه، أو من تاريخ التصور القائم على المناظير المتعددة لجوهر النموذج، الذي يمتلك حيوية اللغة ونهاياتها بآن معاَ. وليس معنى ذلك أن العلم بنجاحاته المبهرة يحاول إغلاق الأبواب على المبدع المشارك في إنجاز العمل الفني، المتلقي الذي يقدم اكتشافاته من التعامل المباشر مع منجزاته، وتحديد استجاباته بإضافة أو حذف ما شاء خارج الضوابط التقليدية لمنهجية التلقي، ودون الاستناد إلى الماضي، أو اعتبار نفسه متداخلاً مع الآخرين، أو مع استراتيجيات التفسير التي تحيط بها الأحكام الأخلاقية، وتجعل من المعنى نقطة بيكارية مركزية يتمحور حولها العمل المفترض الجديد.

بالانتماء إلى العصر والمفاهيم الجديدة لا ينتمي العمل الفني إلى مصادره المعتادة فيما أنجزه الإنسان عبر تاريخ الفن، بل إلى الغاية التي لا صلة لها بالمرجعيات. وعلى هذا الأساس فإن المعنى الذي يتحدث عنه الفنان لا يكون ثابتاَ، بل يكون متبدلاَ لانقطاع صلته بمن أبدعه إثر انجازه النهائي مباشرة. ويكون على الفنان أن يعبر باستمرار عن هذا الانتماء بتحرير أعماله من كل ما يربطها بما سبقها، كي يحقق إمكانية تعبيرها عن الحقيقة التي يقصدها، بعيداَ عن الزخرف والحواشي التي خنقت الغاية من العمل الفني، وجعلته تائها في المراوغات النسقية لبراءة الإبداع.

عالم متغير

غالباً ما يتحدث جيل المحدثين في التشكيل العربي المعاصر عن آثار الصدمة والدهشة التي لاقوها مقابل الأعمال المتميزة للقرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين في أوروبا، ومدى تأثير هذه المواجهة على التغييرات الإبداعية التي لحقت فيما بعد بالأحلام والتطلعات التي كانوا يضمرونها لاستيعاب جذورهم البصرية. كما يتحدثون على نحو خاص عن الوضوح العملي الذي أهلهم لاحقاً لحمل رسالة الإبداع في مجالات الفنون البصرية التشكيلية المختلفة، وتجاوز الفخاخ التي حاصرت الخيال الجمالي العربي لحقب طويلة، وخنقت الذاكرة بضبابية التصريحات، مما حمل تعقيدات الوجود الموازي لتلك الحقب، ما أدى إلى اختلاط في الفرز ما بين الفنون الجميلة وتنويعاتها.

هل يمكن اعتبار الوقفة سابقة الذكر جسراً يربط ما بين الحاضر والماضي البعيد؟

وهل يمكن أن نتخيل - حقاً - أن الزمن لم يتح للمبدع العربي مثل هذه الوقفة؟.

أم أن غياباً للقيم الجمالية أدى إلى القطيعة التي لا نمتلك شروحات صادقة لتفاصيلها؟ أو أننا لا نمتلك منهجاً لتجاوز سيادة الأصوات المنادية بقطع الصلة بالحياة - من الناحية الجمالية على الأقل - والتي لا يمكن إغفال تأثيرها على الأسئلة التي كان يمكن أن تطور آليات وتقنيات الإبداع في مختلف جوانب الفنون التشكيلية العربية!

وإذا توخينا الدقة أكثر فيما تحتمله «وقفة الصدمة» من تأثيرات سيكولوجية على جمهور الفنون، إذ أضحى يبتعد شيئاً فشيئاً عن اكتشاف ذاته في برازخ الأفكار البصرية، متنقلاً بحضوره هذا إلى جوانب أخرى تمثلت في عبارات يدلي بها بعض المثقفين مفادها إن تجربة وحضور التاريخ الإبداعي إنما تؤكد على سعة الانتماء الأدبي، بل إن عبارات الثناء على مثل هذه المقولات غالباً ما تؤلف الحقيقة التأملية للحوار الناشئ فيما بين الفن

ومتلقيه - خاصة - في الأجزاء الأخيرة من حميمة التصور التي بات يغلفها الشعور بالإثم، لمجرد الاستمتاع بحرارة الفنون ومضامير الحرف البصرية.

فما زال يعيش بيننا إلى هذا اليوم من يحقر الفنون التشكيلية ولا يعتبرها جزءاً من أدوات التعبير عن هوية روحية، كان لنا كعرب وكحضارات سابقة الدور الأمثل في تحقيقها، وتمثيل الفلسفات الإنسانية التي كانت تبحث عن معادلات إبداعية لإظهارها معرفياً، وتثبيت وجودها في التاريخ، أي في أفق الحياة ومركزها، لا في تفاصيلها.

إن العالم المتغير من حال إلى حال لم يكن ليثبت عندنا وتتوقف عجلاته عن الدوران، في حين تكتشف الجماعات الإنسانية الأخرى حقائقها. وما نقصده باستعادة تذكر كلمات المبدعين عن صدمة المشاهدة تلك للأعمال الفنية في الغرب يزداد غموضاً - لا شك - كلما ازداد حصارنا لأنفسنا، ولذواتنا، في إطار عدم فهم المتغيرات الإنسانية فلسفياً. والواقع إن بطء الاقتراب من حقائق الإنسان ليس لإبطال الرغبة وحسب. بل إن التراكم الإنساني في مختلف المجالات الإبداعية يفتح الأبواب على مصاريعها على اللحظات التي تستقصي وجودنا الفاعل كمنتجين للفنون المعبرة عن القيم الإنسانية، وعن مغامرة الوجود المتبدل بتبدل العصور والحقب.. أي بتبدل الضوء الفاصل بين المواضيع التي تجيب عن الأسئلة بحثاً عن اليقين المشترك، أو الثيمة الجوهرية التي تترجم رغبتنا بالانطلاق دون حدود في عوالم الاكتشاف.

ما الذي كان حاول الواسطي - على سبيل المثال - أن يعبر عنه؟

ألا يمكن النظر إلى فهمه الخاص لعوالم الأشياء والموجودات باعتبارها ترسم حقائقها أكثر من وجودها؟

ألا يمنحنا فيض الحركة المتمثل في أعماله واقعاً يجتاز الواقع إلى الفهم التجريبي للأحداث والشخصيات والأفكار؟ ألم يتجاوز هذا المبدع عصا المنظور الخارقة القوة، ومتاريس المادية للوصول إلى شفافية الزمن.. ؟

وبعد ذلك، فما هو الأكثر أهمية فيما يعلقه المبدع على المشهد المتنكر بهيئة تشخيصية، تستمد وظيفتها من فهمه للرحلة في عالم اليقظة الذهني، والذي تقرؤه العين بذات السوية الحلمية، مما يجعل النفس تهيمن على زمانها بتحقيق وجودها الكياني في مكانها العياني وحيزها الفلسفي.

لم يمض القرن الماضي بثقله بعد، فكل شيء مازال يغلف عسر النظرة إلى خوارقه المكتشفة. وإذا كان القرن السابق له قد أعد لنا الحسابات الجمالية، وغيّر مبادئها وأسسها على المستوى الإنساني، فإننا لم نشهد هذه اللحظات إلا حين وقف الفنان العربي في مواجهة النتائج التي توصلت إليها أوروبا عبر قرون العطاء التشكيلي، وبما يمكن دعوته التاريخ الجمالي للنظريات المعبرة عن الزمن الحديث.. بينما أهوال الثبات تقود الإبداع لدينا إلى شروط تجعل المبدع يحس بالندم على ما فاته. ولا أكون مغامراً إن قلت على ما سيأتيه، فمشهد التشكيل العربي الذي كرس النقد الإنساني غيابه عن ساحة الفعل كان مندهشاً بما درسه المبدع في الغرب، وما استطاعت المذاهب والاتجاهات والمدارس أن تحققه دون أن تدرك أنها تدشن لاكتشافات أو سع في مجالات الفنون الإنسانية عموماً.

والواقع إن النظرة المتفحصة لتتابع القراءات النقدية لما أنتجته المحافل التشكيلية العربية لا يعدو في إطار هذا الفهم اشتقاق نتائج لتاريخ ضئيل من الممارسة التشكيلية، كان فيها هذا الإبداع تابعاً لتاريخ الفنون التشكيلية الغربية وكان المبدع في النهاية مصدوماً بتبعيته هذه، حتى وهو يقف أول مرة في مواجهة هذا التاريخ المنجز في المتاحف التي تعمر بها العواصم الغربية، ما أدى إلى تأثير قاد الجيل الذي كان يطلق عليه جيل المتعلمين الأوائل في الغرب إلى الشعور الضمني بهزيمة تطال مواقع اكتشافه للحقائق.

وبدلاً من أن يلعب الدور المثور لتاريخ الإنجاز الجمالي العربي قام بالوقوف خارج هذا التاريخ، ليحجب عن الإبداع معاني الدهشة وعمق التعبير عن الموقف الإنساني، والإحساس الضمني بموت الجميل.. أي موت

الموضوع الذي يريد أن يعبر عنه، فاختفت المشاريع إذ ضاع الحلم بأن يكون العمل الفني حاملاً له ومعبراً عن تفاصيله، ولم تبرز إلى الوجود احتمالات التحرر من هذا الشعور للتعبير عن السمات الشخصية المكونة للإبداع.

لم يكن القرن المنصرم إلا ساحة إنسانية تضج بالإبداعات التشكيلية، وقد شهد ظهور حركات مهمة في الغرب وأميركا والشرق الأقصى وغيرها من الأماكن. لكن التشكيل بقي في منطقتنا ثرثرة لا طائل منها، وكأن زماننا يختلف عن أزمنة الآخرين، ولهذا لم يمثل التشكيل عندنا ظاهرة تقدم الإجابات الجمالية عن إدراكاتنا لوجودنا ككائنات هائمة في التاريخ، لم تتمكن من تلمس حقيقة وجودها على مختلف الصعد، وهو أمر يستحق التداول وعقد الندوات حوله لتبين النتائج المترتبة على حقيقة الأمر سلباً وإيجاباً.

من المؤكد بأن الواقع الراهن للفنون الإنسانية لا يسمح مطلقا بالاستغراق في تأمل دواخلنا وذواتنا، إذ خرج بكليته من حيز الدهشة والإثارة إلى عوالم التشتت الساحق. كما أن تدويل الأفكار والأحداث والمواضيع قاد الإنسان منذ بدايات القرن الماضي إلى التخلي عن الذاتي أو الشخصي بسوره المحلي لتمثل فوضى ورعب القادم، والقوى المعبرة عن الانهيار الإبداعي في الفنون، وإن كنت من المناصرين المعتقدين بحقيقة المحلية المعولمة Localism بمقابل الــ Globalism.

ما هو وصفنا اليوم إذن ونحن نمضي في طريق لا هدف لنا في نهايته؟

هذا السؤال مطروح على المبدعين العرب في مختلف مجالات الفنون التشكيلية، وبشكل خاص على الشباب باعتبارهم الامتداد الحقيقي للتجربة، والذين يتيح لهم الزمن أطول فترة للتعامل مع المعلومات والأفكار والقناعات المعبرة عن الحقائق، وعن العالم الذي نحيا فيه، وعن المغامرة المشتركة للإنسان. وبعد أن وقفنا قرناً كاملا مصدومين بما أنجزه الآخر باعتباره حقيقة قصوى للتعبير، ألا يحق لنا أن نتقلب في العاصفة التي سنقول بعد اجتيازها: كم يجب أن نتغير.

تفسير المتغيرات

نصف قرن أو ما يقارب ذلك والفن يسعى إلى لغة قد تبدو عصية على الفهم أو التفسير، إلاّ أنها لغة يمكن وصفها بصورتها العامة على أنها لغة الحياة.

وإذا كانت اللغة جزء من التوجه الشكلي للإبداع إلاّ انه يبقيه في إطار النظرية الثقافية التي تجعل تطوير الإبداع جزءاً أساسياً من العملية الفنية، من خلال الاختبار والالتزام بتغيير الموجودات والأشياء والتشكيلات الاجتماعية والنظريات المعرفية والنظم الواقعية في إطار التنميط الفكري والثقافي.

إن النظرة إلى إشكالية علاقة الفنون بالاختبار والتطوير إنما تقع في مجال التوترات الإنسانية على المستوى المعرفي، حيث تبقى المعرفة تراوح في قوالب الإقراض المعياري، وفي توليد الانحرافات عن النموذج المرحلي، والخروج على المثاليات النظرية بما فيها استقرار الأخلاقيات التي يفضلها الفن في مراحل دون أخرى، وفي إيقاف مساحات التفاعل المتولدة من الأنشطة العامة للفنون، وصلتها بالأحاسيس والبديهيات التذوقية كامتداد مرحلي يتأتى عن الاستجابات التي يقترحها الإبداع على متلقيه، وكذلك على الأحلام باعتبارها مشروعاً تصورياً يسعى من خلاله الفن لقراءة المستقبل.

والحقيقة أن المتغيرات العظيمة التي نلمسها في الفنون البصرية الإنسانية تعتبر مشكلة حديثة على المستويين: النقدي التنظيري، والمستوى الذي يمارس من خلاله الفن. والذي يقتضي ربط هذا الفن من الوجهة التحليلية بالاجتماع والتاريخ والسياسة والاقتصاد، وانقلابات الميديا ومختلف الصراعات التي تشير إلى صياغات جديدة، تفرز بوضوح التحولات التي تجري في مختلف النظريات باتجاه الفن كأس تعبيري، يشير إلى الالتزام بتغيير الأشياء الجوهرية في الحياة، وكل ما يؤدي إلى نهوض مرحلة معقدة ومتشابكة تقدم حقيقة الاضطراب الجمالي من خلال توثيق العلاقة بين المضامين المفاهيمية وقوة الترابط بين الفن والمجتمع الجديد، المفعم برغبة التحرر من النماذج المختلفة التي كرسها تاريخ الفن.

من ناحية أخرى، لابد من الإشارة إلى أن التبسيط قاد الإبداع باتجاه الاختزال، سواء قصدنا الاختزال المعرفي، أو الاختزال التأملي، والتوسع في فضاء الاختلاف بعيداً عن الفهارس المتحفية والتاريخية. ليشكل الفن بادرة ثقافية تجعل المنتج الإبداعي جزءاً من الزمن في حقيقته التجريبية الناهضة، بينما بات التاريخ يشير إلى انهيارات فاضحة للإيدولوجيا التي تبنت الفنون، وكذلك الأكاديميات التي وظفت امتيازاتها لتعميق أزمة الفن بدلاً من الإشارة إلى خصوصية هذا الفن، والأدوار التي كان يمكن أن يلعبها في توطيد المقولات الإنسانية الطبيعية.

وبدلاً من الدفع باتجاه اكتشافات مذهبية ومدرسية في الفنون، سعى الإبداع لاختزال الإنسان منذ أو اسط القرن الماضي في أوروبا، محاولاً إعادة تعريف الحياة الإنسانية من خلال استقلاليته أولاً، وعبر خصوصية توجهه، رغم اتهامات التغريب التي طالت التجارب المختلفة، والإشارات إلى أنها جزء من ايدولوجيا جديدة تزيد الفن تعقيداً، وهذا ما لم يطل مداه، إذ مثلت التجارب الجديدة لغة دينامية استكشافية انخرطت بقوة في الفعاليات الثقافية على المستوى الإنساني. مما مكنها من السيادة في كثير من المحترفات الدولية بما فيها بعض المحترفات العربية، كما هو الحال في دولة الإمارات العربية المتحدة(١) وعمان وقطر ومن ثم الامتداد إلى مواقع

---

(١) تلعب الإمارات دوراً تغييرياً عظيماً في بنية التفكير البصري والجمالي، ليس على المستوى الخليجي والعربي وحسب، بل على المستوى الإنساني كمساهم في بناء طبوغرافية فنية تمتلك من التقاليد الإبداعية والتنظيمية ما يجعلها تكون مركز استقطاب الخبرات الإنسانية المتنوعة، وبما يتيح صياغة خطاب جديد سيكون بخاصة للتغطية النقدية، التوثيقية والتحليلية وبما يفسر معاني التطورات المرافقة التي تستثمر مخزوناً ثقافياً ومعرفياً في مناخ من الحرية، وتنوع وجهات النظر لطاقات جديدة تفعّل إنجازاتها لتواكب عصرها، وهذا ما ينسحب على محترفات وليدة هي الأخرى في سورية ولبنان ومصر والمغرب وقطر والبحرين، تحاول أن تبني شبكتها الاتصالية انطلاقاً من تفاعلية الذات والآخر، الداخل والخارج، وصلة كل ذلك بالمخزون الثقافي والإبداعي الإنساني. يتأتى ذلك من اشتغالات بينالي الشارقة والمؤسسات الفنية التخصصية في دبي وأبو ظبي واستقطاب أسواق الفن العالمية والمؤتمرات التخصصية.

تعرف بتقليديتها كمصر والمغرب ولبنان وسورية والأردن، وبغض النظر عن الطريقة أو الظروف أو الأسلوب الذي تنتشر فيه هذه الاتجاهات كونه يحتاج لتحليلات خاصة وموثقة.

لم يستطع الاحتياج للمحامل التقليدية التراثية المشابهة لباقي المحامل العربية أن يوقف المعاني العضوية التي انطلقت من خلالها تجارب الفنانين في الإمارات بشكل محدود منذ الثمانينيات في القرن المنصرم، وبرغم القسوة الإيدولوجية التي توفرت في المتاحف بين المؤسسة الرسمية والصالات الخاصة مع الوجهة الثقافية التقليدية، فإن حراكاً متميزاً اخترق الحقيقة الثقافية والتشكيلات الفعلية المتواجدة على الساحة، وبوقت مثالي جعل الدولة على رأس البلدان العربية المهتمة بفنون ما بعد الحداثة بمختلف توجهاتها، وعبر مرجعية تجريبية أدت إلى استكشافات ذاتية تحاكي ما كان قائماً في العالم الغربي في ستينيات القرن الماضي. ما منح صفات الحيوية والنشاط والصلابة لهذه الحركة التي وضحت وأشاعت مقاصدها النظرية، رابطة ذلك بالانقلابات الاجتماعية المفاجئة لمجتمع الإمارات، وانتماء الأجيال فيه إلى البنية المعرفية العلمية،وللمدى التكيفي الذي أبدته الأجيال الجديدة تجاه التطويريات في عالم تقنية المعلومات والميديا المشكلة للمنظر المعرفي العام في المنطقة بما فيها سعة التعليم الأكاديمي والتقني، وبمدى قصير توافق والانقلابات النظرية السياسية في العالم.

إن إتاحة الفرصة للمبدعين لتحليل القباحة المباشرة للحروب والكوارث الإنسانية، والحديث عن العنف والإرهاب والتحرر وحقوق الإنسان، بما فيها الخصوصية والهوية وتبني وجهات النظر المدعمة للحضور الذاتي والمواقعي للإبداع ساعد - لا شك - في إيضاح صورة الفن الجديد بالمقارنة مع الفنون القائمة في المنطقة، وبما يشير إلى المغزى العظيم للفن وهو يدفع الناس باتجاه الخوف والطمأنينة بآن معاً كانت مهمته تجميل صورة العالم وحسب.

ومن ثم فان تقبل حقيقة التبدلات الجارية يشكل جزءاً من بناء نظم إنتاجية للفن قد تتعارض لفترة مع الأنظمة الثقافية السائدة، إلاّ أن هذا الصراع الإيجابي سيؤدي إلى تثبيت الجديد باعتباره مقترحاً بديلاً يمتلك من الحقائق ما يتجاوز الدعوات الحارة لاختزال التاريخ، والانفتاح على مستقبل يمتلك الجدوى التقنية لاستثمار الأفكار الإنسانية في إطار الفنون، كما في مجالات العلوم المختلفة، بما فيها العلوم الاجتماعية والإنسانية. وليس أدل على ذلك أكثر من الذي جرى بعد انتقال المجتمعات الإنسانية إلى حقل الإذاعة المسموعة بعد الصحافة، ومن ثم إلى دخول عوالم المرئيات التلفزيونية فالحواسيب، إلى ما هنالك من إشارات إلى حقائق بدت مستحيلة في زمن وتحولت إلى حقيقة في زمن آخر، وانتهت في المحصلة لتصب في مقاصد الوهم الرقمي.

إن تمركز الوعي التقني في مجتمعات دون غيرها، وتطوير أدواتها على أيدي بعض هذه المجتمعات قد مكنها من السيطرة على الزمن. بل وتجاوز الحدود الممكنة للقوميات والأقليات والخصوصيات والحكومات، وباتت عمليات التلقي أوسع مما كان متاحاً في الصالات والمتاحف ودور العرض. إذ استطاعت الوسائل الحديثة التغلغل في مختلف التنظيمات والخطط.. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن موقف الفن لم ينتج عن طريق السيطرة التقنية وحسب، بل من الظرف العام الذي رافق حالة التشاؤم النظري التي أطلقها النقد، وبخاصة في مجال موت الفن والتاريخ والايدولوجيا، والابتعاد عن الجذور والتعصبات الفئوية، ونوعية الإبداع والجهات الضامنة له، والمؤسسات الجديدة المنظمة لفعالياته والقنوات التي سيعبرها لتكوين الرأي العام حوله وحول ما يذهب إليه تفكيك المشهد..

هكذا إذن بدا الأمر في مختلف المواقع الثقافية في إطار معادلات التوازن التي عليها أن تفض الاشتباك عمن سيسود في ظل وحشية التكنولوجيا المعدة، ومن الذي ستكون مهمته المراقبة وتقصي التراجعات التي تتم في مجالات موازية للإبداع، وصلة كل ذلك بالنظام الأكاديمي المغذي

للمعارف الفنية، وكذلك بالرعاية التقليدية للدولة لمجالات الفنون، وانخراط السوق في سياسات الفن واستثماره على مختلف الصعد. وهذا واضح في اختلاف مجالس الرعاية المباشرة للفنون عما يحدث اليوم في البيناليات الدولية التي ينمو اقتصادها الثقافي بالإشارة إلى حقوق الملكية والإبداع، والانخراط في التغطيات الإعلانية التي تبدو هذه الأيام وكأنها تلعب دور الفن نفسه مع الاحتفاظ بحق امتلاك السوق الاقتصادية.

في إحدى الدورات الأخيرة لبينالي فينيسيا استطاع الفنان الإيطالي (فابريتسيو بليسي) أن يقدم عملاً شمولياً على المستوى التقني الالكتروني في ساحة (سان ماركو) حيث غطى النوافذ الغربية الضخمة للساحة بشاشات تتناوب فيها صور الماء والنار، وبغض النظر عن مضمون أو مفهوم العمل المكلف جداً، فان معرفة طريقة تمويل هذا العمل الضخم عن طريق الشركات المنتجة لهذه التقنيات هو ما نقصده بالإعلان عن الاحتدام التجاري بتبني الفن كعمل ثقافي راق ورفيع يمتلك مبدعه سجلاً حافلاً بالإنجازات المتميزة، يمكن استثماره على المستوى المهني لتحقيق أقصى أهداف الفن، وبناء علاقات خارج الأماكن التقليدية التي اعتاد الفن عليها بنقل الحدث إلى الشارع باعتباره مسرحاً يمكن التعامل معه بشكل مباشر على المستوى النفسي.

حدث ربما يحقق الدهشة الالكترونية الجديدة التي على الفن أن يحملها باعتبارها نموذجاً ونظرية تواصلية تبدو في ظاهرها أنها ليست بحاجة إلى وسيط، بينما هي في عمقها مبنية على شبكة من الارتباطات المعلوماتية والاحترافية التي ينجزها فريق عمل متخصص يسعى لتحقيق رؤية الفنان المنقسمة بين موقفه الذاتي وثقافة التقنية الاجتماعية التي تعزل شريحة واسعة من متلقي الفن في العالم، وقد تحدثت طويلاً مع (فابريتسيو) آنذاك عن عمق التخطيطات الأولية للمشروع، والمراحل المعقدة للتنفيذ، وعن المطبوعات التي تم نشرها عنه، وكذلك النقلات المتوقعة لعروضه بعد ذلك.

إن الدعوة لإصلاح الفن تأتي في إطار إصلاحات شاملة في واقعنا الذي نعيشه، بدءاً بالتعليم ومؤسساته وشبكات الإنتاج الثقافي والفني، والنسيج العام المتأتي من اختلاف القياسات الثقافية بانتماءاتها المتنوعة. ولعل الأهم في هذا السياق الإشارة إلى أن تطوير الإبداع يكون بازدهار حال المبدعين وتوسيع آفاقهم وفتح حدودهم وتنوع اهتماماتهم التخصصية المعاصرة، ومن ثم تفعيل المسؤوليات المتعلقة بالبنى الأساسية، وتجهيزها لصياغة الرؤى المتضمنة على الأفكار المعاصرة للفنانين، مما يحتمل التنوع وتلمس الإحساس بالمستقبل عبر الشروط الجديدة للحركات الفنية الحاضرة في الفعل الثقافي، والمستمرة في مقاومتها لسيطرة الفنون المستقرة، سعياً إلى دينامية تجريبية اتصالية تبني نموذجها ومغامرتها خارج حدود العزلة والتبعية الفكرية.

لا شك أن الفن لعب دوراً تنويرياً على مدى ربع قرن ويزيد، ومهما كانت المواصفات التي قدم من خلالها خطابه الجمالي، فان الضرورة كانت تقتضي دائماً تخطّي الحالة النمطية التي يعيشها الإبداع، وبخاصة في الصلة التي تنسبه إلى غير موقع عزلي وغزلي. بل إلى حدود كانت تستنطق بنيته التقليدية، بحيث يتمكن المتابع من التأكد من حالة المراوحة التي عاشتها مختلف التجارب المحلية الناشئة بين الفهم التراثي والتجريد.

وبكلا الحالتين، فان انتساباً دلالياً إلى الماضي لا يتيح بروز قوة من داخل المقولات التصويرية التي تبناها معظم الفنانين، وكان أن نشأت حركة مختلفة ذات تأثيرات معرفية بالحدود الجديدة للفنون المتمردة على واقعها، والمشاريع التي كانت تلقى رواجاً في المجتمعات الغربية كرد فعل على الخطاب المعرفي الثقافي والاجتماعي، وتبني مجموعتين من المفاهيم المجازية والفلسفية بمقابل البنية التقليدية بكبواتها وتراجعاتها، التي وصلت في بعض حدودها إلى كارثية الانتقاء. تماماً كالذي جرى على سبيل المثال في المعرض العام لفناني دولة الإمارات العربية المتحدة سنتي٢٠٠٤ و٢٠٠٥ واللذان مثلا في الحقيقة انقلاباً نوعياً في إطار المقارنة بالصورة العامة لحال

الفنون البصرية والتشكيلية في المنطقة العربية، وقد كنت قيماً لهما إضافة إلى لعب بينالي الشارقة الدولي للفنون في دورته السادسة ٢٠٠٣ دوراً تنويرياً في هذا الاتجاه قلب من خلاله بنية الحقيقة الجمالية بالتركيز على الطاقة الحية للمفهوم بدلاً من البقاء في محيط السرديات البصرية، بل والمضي أكثر في اتجاه التخطيط البنيوي للفنون في المجتمع، والاعتماد على قوة التعدد سواء في التنظيم أو الظاهرة أو المحتوى، مما بات يتجاوز التفسير المفاهيمي لظاهرة البينالي، أو حتى المعرض العام، للانخراط في دورة الاكتشاف التي تعود بالفن إلى حقيقته الأساسية لإدراك الحياة، وابتعاده عن حالة التعالي المعرفي لتقديم البديهيات الجديدة التي توسع مجال النقاش حول الإبداع.

إن ما يجري اليوم في الفن قابل ببساطة للتفسير، إذ تبدو الأمور أكثر وضوحاً من أية فترة سابقة حتى وهو في حالته الاختبارية الواضحة. وإذا كانت موضوعات كالانتماء والتبادل باتت تجمع مبدعين متفاوتي المواقف والتقنيات والنظرات، فإن تسييجاً تكوينياً ينشأ من خلال الجدية التي تفرضها ضرورة التكوّن والتغيّر والهوية والتوازن في إطار الفنون الإنسانية التي تكرس تقاليدها التفكيكية للدوال التعبيرية، التي يعتمدها جيل من الشباب مسكون بالأثر الذي يتركه المفهوم كقيمة تدوينية للإبداع، والسعي إلى نموذج بصري يقدم نفسه من خلال التحليل البلاغي لملاحظاتهم الحياتية البسيطة المنفتحة على ذاكرة ناشئة تجازف حيناً، وتبدو مستقرة ومكتملة حيناً آخر، وبما يعكس خفقان الجهاز الابتكاري لدى هؤلاء الفنانين، لتغدو أعمالهم مثيرات مفاهيمية وتقليلية وبيئية يتعذر إدراك مرامها إلاّ عبر الشروحات المنقوشة على حواشيها.

هذا السرد التجريبي يشكل سجلاً حقيقياً بين هؤلاء المبدعين الذين تمثل أعمالهم استبصاراً صادقاً للحالة الصراعية التجريبية التي يعيشها الفن، وحالة عدم الاستقرار التراجيدية التي تفرض واقعها على متلقي هذه الفنون، المصدوم أساساً بالمتغيرات الاختبارية العامة المحيطة به، وبشعوره المأساوي بأنه يلفظ أنفاسه أمام المعاني الجديدة التي تستلزم تكيفاً من نوع مختلف

لاستقبال الإشارات التي تجعله على اتصال مع قضاياه الأساسية التي يختلط فيها السياسي بالاجتماعي والثقافي.

إنها اللحظات الأخيرة التي تملي الحقيقة، مؤلمة أو مفرحة، إذ تشكل هذه اللحظات الأمل الذي يزيد الالتقاء قرباً بمقدار ما يقرب الاختلاف من دائرة القبول والحوار حول المبادئ الجديدة لاحترام وجهات النظر حول مشهد الانقلاب التاريخي للإبداع الإنساني بعيداً عن جذوره، وفي فضاء من الوهم الرقمي الذي يمنح الصمت حيوية التدمير، والخمود لَمعاني التزييف، والمراوغة قيمة الإعجاب بالتطرف.

لم يعد بالإمكان الدعوة لاكتشاف الماضي لضآلته تجاه المستقبل، ولأن الصلة التي تربط الأجيال الفنية بالعصر الفعال تعني ارتباطهم بالحداثيات المؤثرة في سياقها الزمني، والتي تشكل بناء الحياة الجديدة على مختلف المستويات، الثقافية والمعمارية والاجتماعية والتنظيمية. ولعل الترابط المحسوس بين التطويرات التقنية والمعلوماتية ونشوء المؤسسات التقنية الكبيرة والتحول الجوهري في الثقافة التعبيرية المحلية يعكس الحالة اليقظوية ونفوذ هذه الحداثيات في انتماء التجارب الفنية لتعددية ثقافية يؤطّرها المجتمع وجدية وحرية وحيوية التجريب فيما يتراوح بين الدعابة والسخرية وبين الصراحة البصرية المتماسكة في أطروحاتها المفاهيمية.

لا شك أن قلقاً وجودياً بمعانيه المعرفية الشاملة يقف خلف التبدلات الفنية والإعلامية والمعمارية والثقافية بعمومها، وبما يجعل الواقع أكثر انتماء وتلويناً بالاتجاهات ما بعد الحداثوية، هذا الواقع الذي لا ينأى عن أي موقع في العالم، إذ تمثل وسائط الاتصال الجديدة انخراط المركز في الهامش، والانفتاح الشامل على المعرفة الإنسانية باعتبارها فيضاً إنسانياً لا تحده حدود أو تعيقه نظرية أو يسُدُهُ غموض، ولعل قيمة هذا النوع الاتصالي تتأتى في اعتبار الهويات أساساً للتنوع، وبحيث لم يعد للجغرافيا والمساحة شأناً كبيراً في استقطاب الحركات الفنية المهمة.

التغيير – الحقيقة والتحدي

هل تهرب الفنون إلى الأحلام ؟

في آلية البحث والانقلابات التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من قيم الإبداع يسعى الفنان لتدمير الكمال الذي حققه في فترة من الفترات خلال مسيرته باللجوء لتحقيق علامات تستنفز احتياجه للطاقة التي تقود إبداعه باتجاه المستقبل أولاً. إنها (إرادة التدمير) في آليات الثقافة المعنية بالحلم الإنساني وهو يتجلى في أبهى صوره الجمالية، وفي أو ضح الرؤى التي تقود الفنان للإعلان عن مجافاته لمنطقه الداخلي في رؤية الأشياء والمعالم، وتبدل نظرته إلى الماضي باعتباره وعاء التجربة الفردية التي ينطلق منها لإعلاء صيحة الحاضر وهو يتمثل الطريق إلى المستقبل.

كل الشعوب تكتب تاريخها الثقافي والإبداعي بحس نقدي يتجلى فيه مناخ التنبؤ بالمستجدات الطارئة بفعل التبدل الفكري والمعرفي والفلسفي، ولعل الفنون التشكيلية كانت معبّراً يستحق الإشادة للدور الذي لعبته على المستوى الحضاري وفي مختلف الصعد الجمالية التي جعلت الزمن يكون أكثر وضوحاً في القراءات المتعددة، أثرياً ومعمارياً واجتماعياً وسياسياً وعسكرياً وغير ذلك مما يوصل الأفكار من جيل إلى آخر، ودون أن يكون الإحساس بالفقد والضياع هو الهاجس الوحيد لمن يعيشون حالة ما بعد التبدل والتغيير.

من المبالغة التصريح بأن الأمم تفقد عصبياتها وحنينها في لحظات الانتقال والعبور من حالة إلى أخرى، والتسليم بما يبدو مستورداً في البدايات ثم يتحول إلى جزء لا يتجزأ من فعاليات الحياة المتأرجحة ما بين الولادة

والموت كفعلين يحكمان الوجود البشري وينظمان ارتباكه وفوضاه وانقلاباته ، إذ يمثلان الجذر والاتجاه ، ولا عجب أن يفضي أحدهما إلى الآخر دائماً.

يرد هذا الأمر بإطلاقيته ليبدو صحيحاً في عموميته، إلا أن ولوج التفاصيل التي تطال إعادة إنتاج الثقافة والفنون غالباً ما تدل على احتباسات تحتاج إلى شروحات وإجابات تكون مقنعة - خاصة - في تحديد المفاهيم والمصطلحات المتداولة، وكذلك ما يفسر المآزق التي تمر بها هذه الشعوب مما يختص بالتبعية والتقليد والانتقاء والانتماء والخصوصية وغير ذلك مما يحاول التوصيف استبداله كي يستحق الزمن إشراقه أو عتمته، وكي تبدو الذات مفهومة في صراعها بين الماضي والحاضر بحثاً عن الثقة والقوة والحيوية.

من يقرأ تاريخ الفنون الإنسانية يدرك أن كل المنجزات الجمالية إنما هي مقدمة حقيقية على صلة بتخطيط مستقبل الإنسان ومشاريعه الخيالية، يستعيد عبرها صلته بالتاريخ والممارسات والخبرات التي سعى بها نحو الحقيقة باعتبارها هذا السعي نشاطاً للوعي، يذهب بالفنون إلى الأحلام وبالإنسان إلى عزلته التي يتأمل من خلالها الحياة.

الكوكبية، المركز والهامش:

في ضواحي المدن الكبرى، وهوامش الكتب والروايات، ومخازن المتاحف وغيرها الكثير مما يحمل صفات غير صفاته، وإذا كانت الصياغات النهائية للمتحقق والموجود في عالم الإبداع التشكيلي مثار جدل منذ ثمانينات القرن المنصرم، فإن التلميح بالفنون الكوكبية كان من أكثر الصياغات التي روج لها النقد في الغرب باعتبار أن فنون العالم باتت تحمل سلوك مبدعيها وثقافتهم ووعيهم وانتمائهم إلى أسطورة التقنية الإلكترونية التي زادت إلى عمق غربة الإنسان أعماقاً وجودية فاقت ما كان قد تعرض لها منتصف القرن الماضي، وقادته إلى محطات العبثية والعدمية والرفض والعصيان، وإذا كان كل شيء مباحاً في تلك الفترة فإن الأشياء أضحت أكثر إباحية بانتفاء المركز والانتقال إلى نقيضه الكوكبي. وإذا كان الإنسان يسعى في تلك الفترة

للانسجام والاتفاق مع نفسه وذاته، فإنه في المرحلة الجديدة بات بعيداً كل البعد عن مفاتيح التحكم بهذه الذات باعتبارها تمتلك خصائص الآخرين وثقافاتهم وتذوب في كوكبية عقلية لا حدود للتوقعات الممكنة لها.

إن الأحداث السياسية الكبرى لا شك تكون مناسبة لإعلان الانقلابات الفنية، ولعل القرون في انتهائها وولادة غيرها إنما تمثل هذه التحولات مما بات معروفاً بترسيخ كيفيةٍ مغايرةٍ لقراءة وإنتاج الفنون ونشرها وبالتالي إعادة تشكيل الوعي والثقافة البصرية بناء على هذه المتغيرات، وهذا ما تحاول المؤتمرات والندوات والهيئات أن ترصده للوقوف على الآثار المبكرة لتحققه، وكل ما استطاع الخيال الوصول إليه وترسيخه عبر التقنية المتاحة التي جعلت الفنون تتطور بسرعة هائلة إلى درجة نفي انتماءها إلى التاريخ والوصول إلى أولويات ترتبط بالاتجاهات الافتراضية والفضاءات الحية التي لا صلة لها بالواقع الحسي والمادي برغم تفاعلها المباشر مع الأبعاد الثلاثة للوجود المكاني.

لقد كانت الثقافة الجمالية تتيح لنا في الماضي التمتع بإنجازات المراكز المتعددة والتراثات المختلفة للشعوب سواء كانت هذه المراكز جغرافية أو قومية أو دينية أو علمية، فهي متاحف الإبداع الحضاري المتنوع، ولعل الاندماج في كوكبية التكنولوجيا المتطورة سيقود إلى التحلل من كثير الالتزامات التي تقضي هدم الضرورات السابقة وإنشاء ضرورات جديدة بحجم التحديات التي تفرضها السوق الجديدة للإبداع والطريقة التي سيكتب الفن من خلالها رسالته إلى الإنسانية جمعاء.

التغيير:

في جيبي علبة ، في العلبة أقراص مضغوطة تضم موجودات متحف اللوفر.. ليست دعابة ، فهذا أمر يعيشه الناس في كل مكان.. في بينالي الشارقة كنا نطلب أن ترسل كافة المعلومات والصور والفيديو وغير ذلك مما نطلب التعرف عليه على CD خاص، وتصلنا من كافة أنحاء العالم

الأقراص وهي تحمل معلومات من مختلف المستويات، صورياً وأدبياً ونقدياً، ولم نعد بحاجة إلى هذه الأقراص إلا لشؤون الطباعة فالجودة مرتبطة بها، أما إذا تجاوز الأمر قضايا الجودة فإن الانترنيت كفيل بحمل كل ذلك عبر البريد الإلكتروني الذي يغيب المادة ويجعل تحققها افتراضياً، حيث كل جهاز عرض محطة بريد أسرع من البرق، وتظهر على العاملين بين الحين والآخر علامات الدهشة مما يتحقق ويتجسم يوماً بعد يوم بالصلة أكثر بالقدرات التقنية التي لا تحمل البريد وحسب، بل تشارك في إنجاز العمل الفني وتعرض الأعمال مجسمة لكل من يريد أن يراها في حين يمكن أن نعد لموقع افتراضي على الانترنيت يحتويها مجتمعة، كان ذلك مطلع التسعينيات وهذا ما تفعله الشركات الكبرى اليوم وهي تشارك في تغيير صورة مؤسسات الفن وأسواقه وأدوات عرضه، ويشكل المتحف الافتراضي الأول «سميثونيان» حالة إلكترونية افتراضية تستكشف وسائل جديدة للاتصال وشبكات من المواقع التي تعرض وتبيع الأعمال الفنية (Cultnet) على كوكب الأرض، وتشير الدراسات " إلى الآلاف من مواقع الشبكة الجديدة التي تديرها جماعات مهتمة بالفنون أو تعرض مجموعات وخدمات فنية، وفي السنوات المقبلة سنشهد نسخاً معقدة من هذه المواقع ومثيلاتها التي تعمل تحت مظلة إلكترونية وسوف تقدم شبكة (Cultnet) لعملائها مختارات للاقتناء حسب أذواقهم الفردية، وتتيح لهم خدمات الحصول على تذاكر من الجماعات الفنية المتمتعة بعضويتها و«انتقالات افتراضية» إلى مواقع تلك الجماعات وستتاح تلك الخدمات على مستوى العالم ككل.. ويضيف (تيري راي هيلر): «سيتمكن العملاء من الحصول على عينات من المعارض، وعروض الأداء الفني أو مجموعات الفنون التشكيلية من آلاف المتاحف وجماعات فنون الأداء من جميع أنحاء العالم في دقائق معدودة وسيتمكن زوار هذه الشبكة الثقافية من تفصيل خبرات افتراضية معقدة حسب طلبهم لتوافق ما يناسبهم من اهتمامات أو رغبات من دون أن يغادروا منازلهم أو مكاتبهم».

الأسئلة، ومساعي التجديد:

شكلت دعوات العودة إلى الينبوع الأصلي شكلاً من أشكال ردود الفعل على احتلال العلم لمراتب الفنون وتنوعاتها، وإذا كان التصريح وارداً في الإجابات عن امتزاج الدين بالفنون في مراحل تاريخية، وانفصالهما فيما بعد لاختلاف طبيعتهما، فإن ما نشاهده اليوم من امتزاج الفنون بالعلوم يدعو للتساؤل عن مستقبل هذه الصلة التي تبقى نتائجها مدعاة للدهشة والاستغراب.

إلى جانب ذلك قد ينقسم المكان إلى مكان هامشي يحمل إلى جانب هذه الصيغة أهمية المركز بحسب النظرة المقدرة إلى طاقات الشعوب النفسية التي تتجاوز اليوم تحققها السياسي والجغرافي في إطار المشهد المحزن للتحولات العولمية من فضاء المعبد والمتحف والحديقة إلى الفضاء الافتراضي المنطوي على أشكال الترفيه الثقافي، أهم إبداعات العولمة .

لقد بنت أوروبا حداثتها المعاصرة على الحروب الطاحنة التي هدمتها، وأعادت أعمار مدنها وعاداتها وثقافتها، وهذا ما حدث في اليابان، وأمريكا، وما يحدث في أفغانستان وأفريقيا وغيرها من بقع العالم .. «لقد كان زلزال العام ١٩٣٢ في اليابان مصدر إلهام عدد من نجوم العمارة، نخص بالذكر منهم كونيوما يكاوا الذي تتلمذ على يد لوكوربوزييه» هل نحتاج حقاً إلى وعي المهام العاجلة التي يقتضيها إنتاج الفنون لدى الشعوب الأخرى لامشاهدتها وحسب؟.. (سؤال مطروح على الإبداع العربي).. أم أننا ننتظر انقلابات في الحياة بنتيجة الحروب التي تهدد الإنسان في عالمنا العربي حيث سيكون متاحاً التأسيس لبيئة إبداعية تنطوي على عديد الإجابات للأسئلة التي تبقى حائرة في نفوسنا اليوم وهي تسعى للتعبير عن حالنا وواقعنا ورؤيتنا وتقيم في الوقت ذاته موقعاً للحوار الجاد والمسؤول مع الآخرين لننقل إليهم الطريقة التي نفكر بها .

الفن مادة اتصال

قد تكون إشكالات النسق واحدة من العوائق التي تقف في وجه المتغيرات في الفكر الإنساني، إذ يمثل النسق، أي نسق، اشتغالاً في الزمن على الوحدة والكلية التي تحققت بوجود هذا النسق، ولهذا فإن الفن كأحد السجلات التعبيرية الإنسانية إنما يعاني من الخضوع للجدلية المتبادلة فيما بين كينونة ما يتحقق وكينونة الذات، جدلية تسعى باستمرار لاختراق عملية التجاذب والتنافر، الواقعة جراء الإقرار بمتاهة العقل والوعي التي ينخرط فيها الاشتغال الإنساني باعتباره مولد الأسئلة التي يمكن تجاوزها والتغاضي عنها في تحولاتها ومساراتها.

التفاعلية الفكرية

يُشار أحياناً إلى ضرورة فهم الافتراضات التي أوصلت إلى النسق وقيمه ومبادئه، وذلك للوصول إلى حالتين متخالفتين، إما الوصول إلى نسق أعظم، أو الوصول إلى نفي النسق، وبكلا الحالتين فإن الوصف لا يكفي لبناء اللغة المتكاملة. سواء تلك التي تحقق الهوية عبر النسق الأعظم، أو تلك التي تسعى إلى هوية الاختلاف. أي الوصول إلى مركزية التفاعل عبر المسح العارف بلغة الإبداع.

في اللغة التأطيرية لفهم التحول في النسق يتحقق الزمن باعتباره تاريخاً يهدف للوصول إلى المعرفة التصورية لحقيقة الافتراض، التي لا تتم خارج المفاهيم والنظريات، إذ سيكون على النسق أن يكون مطابقاً لذاته، مفصحاً عن منهجه ورؤاه ومشروعه باعتباره طرفاً، وكذلك على الماورائيات واللامرئيات كبنية متفرعة التحول في الإستشفافيات الشاملة للخطاب الإنساني الإبداعي، الذي يقتضي في شموليته المطابقة بين الذات والعالم.

التفاعلية في الأفكار هي تفاعلية في الخصائص المكونة لهذه الأفكار، وتفاعلية في العناصر التي تبني عليها ظاهرة النسق الفكري، أي النواة التي تدور في أفلاكها المغامرة الإبداعية الدينامية، وهي تستبصر الحقيقة التواصلية فيما بينها وبين اقتدارها على التحقق من جهة، وفيما بينها وبين عمائها عن الانخراط في بنية تقصي النسق من جهة أخرى. ولعل سبل الاتصال بين مفردات العمارة البشرية تزداد سوءاً كلما تنوعت سبل تناول المفاهيم المشتركة فيما بينها، وابتعد الحوار عن أن يكون صيغة تنطلق من قواعد التفاوض بين الإنسان والأطراف أو الجماعات أو الاتجاهات، جراء ما يولده عدم التفاعل من سلبيات تتراكم يوماً بعد يوم لتحقيق القطيعة النمطية. وهو ما قد يعتبره البعض إيجابياً على مستوى الأفكار وسلبياً على مستوى الهوية والاجتماع، إذ تختلف الرؤية وزواياها في التقاط الحقيقة المتمثلة في نكوصها إلى البدائية أو السديمية، خاصة إذا أخذنا بما قدمه علم النفس المعرفي للمفهوم الجديد حول (سلوك الجماعة البشرية والعلاقات فيما بينها، وهو مفهوم التفاعلية أو الـــ (interactionism) كبديل للاتجاه الذي ربط أصل السلوك البشري بالمرحلة البدائية من تاريخ الإنسان، حيث تؤكد نظريات الاجتماع الجديدة أن البيئة المحيطة بالإنسان والخصائص السيكولوجية للأفراد قد تغيرت تغيراً كبيراً بفعل عوامل التقدم البشري).

إن حقيقة السعي للتمايز في أنساق إنما تعني في عمق مؤداها السعي لبناء الهوية، ولإدراك طبيعة التجانسات والاختلافات مع الأنساق الأخرى، التي تشكل مركزاً للتفاعل معها والوصول إلى أنماط من الاتصال العضوي ينشأ عنها نتائج تبرر الانتقادات التي عاشتها كي تحقق البنية الجديدة. لقد (تحدت الدادئية القيم الجمالية والنظام الاجتماعي القائم، ليؤدي فن ما بعد الحرب إلى تحويل هذا التحدي إلى نظام، وكان أحد أعراض ما أطلقت عليه (التجميد) في الحداثة هو الانتقال من المفهوم (الطليعي) إلى المفهوم (السري)، ويختلف فنان السرية أو ما تحت الأرض عن أسلافه الطليعيين في أنه يعتقد بأنه سيظل متغرباً إلى الأبد، وأنه لا يمكنه فعل شيء حيال ذلك،

والحل الوحيد الذي يستطيعه هو حل يوتوبي مثالي غير قابل للتنفيذ، ألا وهو إنشاء مجتمع بديل كلية[1].

سادت هذه النظرة الإلغائية في فنون الحداثة وما بعدها، إلا انه لا يمكن النظر إليها عبر هذه الإلغائية وحسب، بل لا بد من الاعتراف بأن جانباً كبيراً من التفاعلية إنما كان يحصل في معطف هذا التناحر.. (كانت الحضارة التقليدية في فترة ما بين الحربين العالميتين في حالة اضمحلال وانزواء في بلدان مثل الهند واليابان، ولذلك كان من الطبيعي أن يحاول الفنانون من هذه البلدان أن يعيدوا البناء على أساس النموذج الأوروبي والأمريكي. وقد نجح هذا الأسلوب في بعض الأماكن بدرجات متفاوته، ولم ينجح في أماكن أخرى، فقد حبا الله اليابان حضارة تكنولوجية ومدنية تشبه تماماً تلك الموجودة في الولايات المتحدة وأوروبا، فأثمرت عقب الحرب عدداً من الفنانين الذين نافسوا نظرائهم في الغرب)[2].

ليس اعتباطاً أن يتحقق التفاعل بين محترفين أو أكثر في مجالات الإبداع البصري، إذ يقوم التبادل والتفاعل في أفكار الاتجاه الواحد، وكذلك فيما بين الاتجاهات لتحقيق أنساق جديدة تعتمد في بنيتها العامة على تجديد الأفكار، والوصول إلى كفاءة عالية وقوة تأثير تستمد سلطتها من القدرة على الاتصال، كالذي جرى فيما بين السوريالية والفن الشعبي، بل أكثر من ذلك حين نشير إلى متغيرات النحت في أوروبا وأمريكا والأنماط التفاعلية فيما بين توجهات المبدعين في أوروبا وأمثالهم في أمريكا.

بالتأكيد، كان للمعاني التفاعلية بين المحافل والمحترفات الفنية في القرن الماضي ما يؤكد الاستفادة التي حققتها تلك المحترفات من الانقلابات الاجتماعية والسياسية للذهاب بالفن بعيداً خارج الأفكار التي بمجرد تحققها يسعى المبدع إلى تجاوزها، إذ لا يمكن الاستمرار بالقول بأمر محدد إلى

---

(١) (ص ٢٥ - أدوار لوسي سميث. الحركات الفنية منذ ١٩٤٥)

(٢) (ص٣٠ المرجع السابق).

مالانهاية الزمن، وكما تم تجاوز (الولع بالشيء الموجود) في الدادائية دون الولع بالتشريح العضوي نتيجة حقيقة الموقف المعرفي من المواد، فإن استكشاف الأفكار المدللة على الحرية إنما تتأتى بفعل التداخلات، أو ما أطلق عليه التفاعلية بين الأفكار التي تستلزم طرفين أو أكثر لتحقيقها، بل إن أفكاراً كثيرة وقعت في مطب التسميات والاصطلاحات النقدية المباشرة، أو عبر إطلاق المفاهيم العامة على الإجراءات التنفيذية البصرية، إذ حقق مفهوم (التبعية) في الكتابات النقدية العربية استخداماً شمولياً في إدانة التفاعلية بين فنون الشرق وفنون الغرب وبالاتجاهين.

وقد أمكن تحديد الاقتراب من هذا الاستخدام الذي يبرز إدانة طرف مقابل طرف آخر في حين يمكن التقاط معاني التفاعلية بين المحترفات الأوروبية والأمريكية، في صراع جاد لتكريس خصوصيات كل طرف، يقول إدوارد لوسي سميث: قبل الانتقال لمناقشة أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكيين الذين يختلفون تماماً في أشياء عن نظرائهم البريطانيين، ينبغي أن أقول شيئاَ عن مجموعة الفنانين الأستراليين الذين يرتبطون بشكل أكبر ببناء فن البوب أكثر مما يعترف به البعض).

رغم الاعتراف بأن فن البوب كان نتاج الثقافة الحضرية في بريطانيا وأمريكا بعد الحرب، ورغم الصفات التي تطبع كل محترف منهما، فإننا لا نجد صفات تطلق في إطار التبعية ليبقى لكل محترف خصوصية ومشاهيره. فبين الانتماء للماضي، والانتماء للمستقبل، كانت تتشكل قراءات النقاد والفنانين بالاعتماد على التفاعلية الطبيعية القائمة، سواء في ردود الأفعال تجاه الزمن والاستهلاك والتطور، أو كفعل حاسم لاستئناف العملية الإبداعية في إطار التكامل الحضاري والتنافس في ميادين الابتكار، واستثمار التجربة البشرية على مستوى العقل المطور الذي يكشف الأسرار وبخاصة عبر الفن وتجارب الفنانين الخبراء .

قد لا تفي الاستعراضات المتمثلة بالرجوع إلى التجارب الفنية عقب الحرب، سواء في أوروبا أو أمريكا أو باقي مناطق العالم، لتحقيق نتائج بحثية

في مجالات التفاعلية - خاصة - بعد بروز الإعلان والإعلام كمجالين تشكل الصورة بؤرة اشتغالهما، والانقلاب من الأثر الفني إلى الأثر الافتراضي، وصلة الجماهير بهذه التحولات.. لتكوين وجهات النظر وبناء التصورات. حيث تختلف الأدوات والأسباب على مختلف المستويات، السياسية، والتجارية، والاجتماعية. فقد بدت الرسائل الجديدة مادة تفاعلية بارزة على المستوى الإنساني، بخاصة إذا علمنا أن الإعلام والإعلان وما يتبعهما من تطورات تقنية إنما يتفق والإشارة إلى المجتمع المتخصص الواسع، بالإضافة إلى أن اعتبار هذين المحترفين (الإعلام والإعلان) مجالين أكاديميين في إطار الفنون، يمتلك كل منهما منظرية ومثقفية ومبرمجيه الذين يبقونه في حالة وسطية بين الفن والعلم، ويمررون سردياته ومحمولاته بسلاسة ليكون مجالاً تفاعلياً مباشراً، يتم من خلاله ابتداع الصناعة الحقيقية للرأي العام. إلى جانب اعتباره صناعة ربحية (الحواسيب، التلفزيون، الأشرطة، الأقراص المدمجة، الراديو، الأقمار الصناعية، الاستوديوهات الكبرى، السينما، أجهزة التصوير بأنواعها، شركات الإنتاج... الخ).

لقد استخدم الفن كمادة اتصال وتفاعل وغطاء للأزمة، يمنحها صفاته ويكون شاهداً عليها من خلال الآثار والأوابد والعمارة والآثار الفنية المتنوعة، وصولاً إلى استثمار الفن في المجالات التجارية والسياسية ومنحه غطاء السلطة، وقد عملت الحضارات إلى تنسيبٍ أدرج في مجال البحث الثقافي للاستفادة من صياغة هويتها. الأمر الذي جرى في أفقه تفاعل مباشر بين هذه الحضارات، أنتج فنوناً وأفكاراً تشتمل على المزج بين هذه الحضارات، ومحاولتها إيجاد المخارج للأزمات الإبداعية التي تحيق بها، ويمكن الإشارة إلى أكثر من مثال في هذا الشأن. وبالتأكيد تنطوي في إطارها النظرة التفاعلية بين الشرق والغرب والشمال والجنوب بداية القرن الماضي وما بعد الحربين العالميتين.

ولا يمكن القفز فوق ظاهرة الاستشراق كمادة تفاعلية على مستوى الأفكار، وبالمقدار الذي توصل إليه الفنان الغربي من نتائج على هذا الصعيد، فإن المحترفات الشرقية هي الأخرى استطاعت إطلاق العنان لتجاربها، بناء على ما تركته هذه الظاهرة من أثر. يتضح هذا بالإشارة المكتوبة والموثقة

في كتابات المؤرخين والباحثين والنقاد في مختلف الدول العربية وسواها من المناطق التي وصلت إليها طلائع المستشرقين.

الفن كمادة اتصال واجه في النصف الثاني من القرن الماضي تقلبات كثيرة في إطار اشتغالات الفنانين والاتجاهات الحداثوية وما بعدها وتأثر هؤلاء الفنانين بالتطورات الهائلة للعلوم المتنوعة، علم النفس، علم الاجتماع، علم اللغة، العلوم التقنية. ما أدى إلى انقلاب بسبل بث الرسائل المعرفية، وانتقال مفاهيم الاتصال من مجالها التقليدي إلى مجالات تتبدل بتبدل الوسائل الاليكترونية والآلية المحدثة والمتبدلة باستمرار. ولهذا بتنا نرى تبدلاً في اللغة الإشارية والرموزية والصورية للفنون بصورة عامة، وأضحت الأفكار باعتبارها مادة تفاعلية حالة وسيطة في الحوار القائم بين الجماهير. إذ يمكن أن يكون العرض الجسدي أو الإيماء أو اللغة الملفوظة والرسوم والتكوينات والطباعة والأحداث وسواها، كلها مادة تجاذب وتنافر بين المرسل والمستقبل. دون أن يكون هناك أي تأثير على القرار الذي يتوقف عليه بناء الرأي، أو ما يدعى بالاستجابة الفردية أو الاجتماعية للأفكار والحقائق، باعتبار الأفراد يشاركون في صياغة ذواتهم، وتحقيق الغاية التفاعلية بالمشاركة في مجالات الرأي والتثقيف والتعليم والعرض.

انقلاب مفهوم الفن والفنان في إطار المتغيرات الاتصالية والتفاعلية، بحيث أضحى الكون بكامله مادة سردية للاشتغال، وبتجاوز الحدود الجغرافية واللغات وبناء المفاهيم مشتركة، وبتجاوز الذاكرات المحلية إلى ذاكرة عولمية تظهر في ساحات التقاء المشتغلين بفنون ما بعد الحداثة، في البنياليات الدولية وسواها، وكذلك ترقب الصياغة النهائية لمفاهيم العالم الجديد، الذي يضج بأعراق وثقافات وانتماءات ولغات ومعارف.. كل ذلك ضيق مجال الواقع الراهن، وجعل الذات وهي بمواجهة الآخر أكثر قرباً واصطداماً على المستوى المعرفي. بل إن السؤال الذي بات أكثر إلحاحاً، من هو الآخر؟ في إطار التفاعلية الحديثة، إذ يشير بعض الدارسين إلى أن العالم بات يشكل (أنا إنسانية جمعية كبرى) في مواجهة المجهول.

في هذا الإطار يظهر الصدام اليوم على المستوى التفاعلي بين عالم يدعي الانتماء للمستقبل، وعالم تطلق عليه صفات الانتماء للماضي. وما الحروب الدائرة اليوم سواء في السينما أو الواقع إلا إبرازاً لهيمنة المجتمع التكنولوجي القوي الذي يمتلك أدوات الدفاع عن مستقبل الإنسان، مروراً بإبادة المجتمعات المنتمية إلى الماضي، باعتبارها تشكل إعاقة لمشروعه الأخلاقي في سيادة العالم. الأمر الذي يشير إلى أزمة في الضمير تقود إلى ما يدعوه الدكتور سامي أدهم (عالم اللاإنسان) بعد أن مات الله ثم الإنسان والضمير، وحلت المنفعة مكان الضمير الذي كان مادة الفن والشعر والرواية والفلسفة.. ضمير منفي من مجتمع مكون من مجموعة الشركات المالية والتجارية والصناعية المتجاوزة للجغرافيا والأفكار في عالم العولمة بفلسفتها المعتمدة على الحرية الكاملة.

يكتب د. سامي أدهم في كتابه العدمية النهلستية: (الفرد هو محصلة قوى العولمة الضاغطة، وأخلاقه هي محصلة إفرازات العولمة الثقافية، لم يعد فرداً معزولاً داخل جدرانه. فأجهزة الإعلام المرئية تطارده داخل عزلته في أقصى بقاع الأرض. حيث تعرض عليه المنتوجات الثقافية الموحدة. وبالرغم من أنها أقنية فضائية مختلفة، لكن منتوجها الثقافي متقارب ومتطابق. فالكل يشرب من معين ثقافي موحد. إن جوهر العولمة الشركاتي الأسهمي يظهر من وراء مظاهر خداعه للقناة الفضائية، فكلها تروج في النهاية لليبرالية متوحشة، أي ليبرالية الشركات العملاقة القابضة على مقدرات العالم المادية والثقافية).

لاشك أن ما بعد الحداثة انتصار على العقل التقليدي الذي أنتج الإرهاب والفاشية والحروب القومية والحروب العالمية، وهو الأمر الذي لابد من الإشارة إليه. ما يجعل الأمر يبدو أحادي الجانب في تناول الأفكار التطورية والتفاعلية في مجتمع الفن الذي يعنينا في هذا المقام باعتباره خروجاً عن كل شيء ماض، وفي ذات الوقت مادة تفاعلية واتصالية بين الأفراد والمجتمعات. إذ لا يمكن نفي الأفراد من بنية العولمة الإعلامية الثقافية والفكرية والسلوكية، إلا أنه لابد من تذكر أن للفكر الثقافي المعاش للعولمة في العالم وجه تتحدد ملامحه من المفاهيم التي يكونها والمشكلة بنائياً

في مذاهب وتيارات، وهنا يتم الإشارة إلى أن صراع الأفكار في إطار ما بعد الحداثة لا يمكن أن ينتج فكراً لتأثره بظروف العولمة، الحاضن الرئيس المعتمد على تطبيقات الاقتصاد المادية.

بين ابتكار الربح وابتكار الأفكار مسافة من الإلغاء قائمة على أساس صراع المثالية مع التجريبية كمبادئ، وإذا استطاعت العولمة إنتاج الانترنيت على عظمته وأهميته في التفاعلية وتبادل الخبرات وتداول الأفكار وإنشاء المدونات، فكيف سيمكن تحديد الأفكار التي تتحكم بإنتاج المعلومات، وبالتالي إدارة هذا السوق الجديد الذي يضم في مخازنه متناقضات الأديان والأفكار والفلسفات والعلوم والخطط وسواها، ليبقى السؤال الأهم ماثلاً في الأذهان: هل تمكن هذا الاكتشاف أن يؤمن الاستقرار والأمن والحرية والديمقراطية؟.. وهل يحتوي مادة اشتغال توازي عظمته؟..

إنه مجال أساس للتفاعلية في الأفكار، ويتضمن قدرة فائقة على تجاوز السدود والحدود والمسافات والرقابة، وهو ما يوصفه د. سامي أدهم بقوله: (انبثقت زواحف ووحوش جديدة بأنياب إلكترونية راحت تنهش الناس وتسيطر على حركة المجتمع وثقافته. إن تطور الأدوات التكنولوجية الإلكترونية وضع بين يدي الوحوش الآدمية طرقاً جديدة للسيطرة والقمع وللإرهاب المنظم، فقد تغيرت الأدوات البسيطة وأصبحت معقدة متطورة ذات مدى واسع. لذا أصبح لدى الوحوش وسائل قمع وإرهاب واستغلال تفوق ما كان لدى الإقطاعيين في العصور الوسطى).

رغم ذلك فالحقيقة أن الفن ما زال ينتج الفن، وإن كنا نجد صعوبة في تلمس العالم والواقع الذي نعيشه، فلابد أن هناك أمر جوهري في كل عملية إبداعية، ولعل يقظة الفن كامنة في الأفكار المتبادلة بالوسائل الجديدة لقاطنون لم يعودوا يعرفون موقعهم على الخرائط الجغرافية التقليدية، حيث أضحى كل فرد مصدر معلومات، ومشارك من أكثر من موقع في المخاطبات التفاعلية، بلغة يمكن فهمها باعتبارها لغة تجريبية استكشافية تعود في استنادها ليس إلى اكتشاف الكون قدر إشارتها إلى ضرورة اكتشاف تفوقنا كبشر، ولهذا نحتاج

إلى أدوات للتعبير، وأنساق، وأن ننضوي في إطار مجتمعات بالطريقة التي يذكرها (ليفي شتراوس): (أن تقول إنسان، يعني أن تقول لغة، وأن تقول لغة يعني أن تقول مجتمع)[1].

وبغض النظر عن التوصيفات الكثيرة لوحشية نظم ما بعد الحداثة، فإن حاجة متنامية للتواصل ما زالت تبرز في إطار انتشار هذه المفاهيم، وبسبب توفر المادة والتقنية المنتشرة بشكل خيالي في المجتمعات المعاصرة تظهر البرامج التفاعلية الفنية الخاضعة لمنطق تبادلية الأسواق، التي لا تبني سوى مجتمع الفردية المطلقة المنسحقة أمام السوق، هذا الفرد هو منتج الفن ومتلقيه، وهو الموجه بضرورة إنتاج معارف تعين على توصيف الواقع - إن لم نقل فهمه - وهنا يبرز السؤال أيضاً، والمطروح بقوة في أدبيات التفكير المعاصر:

(كيف ستتوافق الشعرية مع اختلاف السوق وتكون رؤية سوقية؟ كيف سيتذوق إنسان السوق الشعر والأدب والفنون؟ هل يستطيع الشاعر أن ينغلق على ذاته ويكون عالماً من القيم الذاتية تختلف عن عالم السوق وعالم الحياة التجارية؟ هل هناك قراء يقرأون من خارج السوق؟ هل الهامشيون والمشردون واللا منتمون والصعاليك والفوضويون والعدميون لهم ثقافتهم الخاصة على هامش السوق؟ ماذا سيصنع السوق بهؤلاء؟ أسيلفظهم خارج مؤسساته وقيمه ونواديه؟.. هل يستطيع الإنسان أن يتساءل ويطرح الأسئلة ليكون حريته؟ على من يطرح السؤال في السوق لسماع التساؤلات؟.

ينشد السوق الحرية، لكنه يكبل الأفراد بقيمه.. يريد الحرية التبادلية وليس حرية التفكير، ولا حرية التنظير)[2].

---

(١) (المداران الحزينان - باريس ١٩٥٥ص ٤٢١)

(٢) (العدمية النهلستية - سامي أدهم - ص ٢٠٢)

سلطة ما بعد الحداثة ..

إقصاء الفن عن الحياة

يُشكل على النقد تفسير بعض القضايا الملتبسة في بنية الفن وإن تطرق لها، أو حاول الإحاطة بتقبلها، محاولاً في كل مرة استكشاف دواعي انفلاتها، والدخول إلى الذاكرة الإنسانية لعقد المقارنات، واستنباط النتائج التي لاتتطابق وحقيقة الأفكار، أو الروح التي دفعت المبدعين باتجاه محدد دون غيره، لتشكيل بنية إبداعية على صلة بنفسها أولاً، وبالحقائق التي يقدمها الفن في إطار خصوصية انتمائه، وظروف نشأته، وطرق استقباله ثانياً. بما في ذلك التركيبة النفسية العميقة لمتلقيه، التي تضبط تسلسل وتعاقب الوعي بالفن، اعتباراً لذاتها أو هويتها أو انتمائها. أي الكيفيات التي تجعل صياغة الإبداع عملية تبادلية وتفاعلية بين الحقيقة التي لا ثبات لها، وبين الافتتان بولوج المغامرات الشكلية والمعنوية، التي تراوح بين ابتكار الأسئلة والإجابة عن بعضها، على طريق تحقيق الغاية من الفن بصورته الكلية، والتلميح بالوظيفة المؤثرة المرتبطة بالمواصفات الزمنية المشتركة بين المبدع والمتلقي، كطرفين أساسيين يسهمان بشكل مباشر وغير مباشر في جعل الإبداع خطاباً له مواصفات «الشعرية» التي تحقق المُتصوَر كبنية في صياغته النهائية على مختلف المستويات، كشكل وقيمة ورغبة في التجاوز.

لا شك أن الكثير من العوامل التي ذكرتها على صلة بالواقع الفني للمجموعات الإنسانية، بشمولها أو جزئيتها. فلكل شعب من الشعوب الأسس التي يقرأ عبرها الفن، فنه الذي يخصه على مستوى النتاج، وفنون الآخرين على مستوى التبادل والتفاعل. وفي كل الأحوال، فإن ما ينظم هذه التداخلات هو: الوعي والمعرفة والمتعة والفطرة واختلاط المفاهيم والثقافات ومحدودية

التجربة أو شمولها. حيث تبدو الفنون ألغازاً في حقبة، ووسائل تعبير إيصاليه في حقبة أخرى، في حين يراوغ المبدع في كل مرة لتحقيق شروط واضحة للاتصال، والتعبير عن معرفته الجديدة عبر الفن الذي يجعل اللامرئي مرئياً.

ليس هذا وحسب، بل انه يمضي من خلال البنية المتحققة إلى فرض شروط على صلة بإعادة التعريف، وتكريس الصياغات والأساليب، بحيث يمكن أن نتساءل كل مرة: ما هو الفن؟ وهل هو اليوم غير ما كانه بالأمس؟ وهل سيغدو مستقبلاً على غير الصورة التي نتوقعها له؟

هذه الأسئلة قد لا تحقق الغاية المرجوة من طرحها على المستوى النقدي لعموميتها، ولكونها لا تعين على استنباط معايير حكم خاصة، إذا اعتبرنا النقد جسماً متغيراً تغير الفنون والفلسفة والمفاهيم. إذ في كل مرة، وفي كل انقلاب أو اختناق زمني وفكري نشهد الهزات العنيفة التي تجعل الأفكار تتحدى بعضها، منقلبة على الإبداع لتمضي به إلى مجاهل جمالية ومطلبية تحقق ما ندعوه جديداً، أو حديثاً، أو حتى ما يتجاوز فهمنا للتحديث إلى ما بعده.

في حقيقة الأمر، فإن سلطة التغيير التي حكمت الإبداع في تاريخ الفن لم يتم حصرها في موقع معين دون غيره، فعلى مستوى الشكل يمكن للنقد سرد الكثير من القضايا التي أدت على المستوى التاريخي الانتقال الفن من الشكل إلى اللاشكل. كما أن الغموض الشكلي في الفنون البدائية جعله يمارس طقوساً على صلة بالروح بشكل مباشر، في حين لم تحقق فنون الإبهام في ما بعد الحداثة هذه الصلة - على سبيل المثال - إلا أن المتفكر يلحظ ببساطة ما تمتعت به تلك الفنون السحيقة من سلطة على البشر، وما تحققه فنون ما بعد الحداثة من تسلط على الأفكار الحية والمعاصرة، بحيث يغدو إبهامها قيمة تعددية وتفاعلية تعيد صياغة المغايرة، والانقلاب على المفاهيم الجمالية، متجاوزة مختلف الإشكاليات التي كانت مطروحة على الفن في النصف الثاني من القرن المنصرم، لتبدأ فرض سلطتها بشتى السبل والممكنات، على عالم

منبهر بالمتغيرات الحاصلة جراء الانقلابات التقنية الصادمة، التي تؤكد فلسفتها على وحدتها، وانعزالها عن التاريخ الإنساني، ومحاولتها إيجاد سلطة مختلفة، وعلى غير صلة بالمعايير التي كانت قائمة على أسس التعاقب الجمالي والفكري والزمني.

قد تبدو فكرة عدم إمكانية تعريف ما بعد الحداثة جزءاً أساسياً من سلطتها كفاعل عام في العصر، وليس فقط من خلال بعض التوصيفات النقدية التي تجعلها تياراً من نتاجات العقل البشري مؤخراً. فاعتبارها تياراً يعني أن هناك تيارات أخرى متحققة إلى جانبها، في حين لا يرى دعاة ما بعد الحداثة أي تيار آخر غيرهم.. ما يعني تطبيق الأفكار المبهمة للقطيعة مع التاريخ، وصياغات موت الفن، والذاكرة، ومعظم نشاطات الفكر الإنساني. هذه البداية القائمة على الإلغاء تمثل المركز النافي للمركزيات الأخرى.. إنها سلطة «استحالة التحديد» التي يفلسفها إيهاب حسن، والتي تعبر عن اتساع رقعة هذه السلطة وشموليتها على أرض الواقع. كما أن القضية ليست كما يُظن بأنها على صلة بالمصطلح المتداول، حيث لا يمثل المصطلح أكثر من إشارة لغوية لمفهوم لا يمكن تحديده، أو اعتباره مبنى لمحتوى محدد النسق. ولهذا فإن التوصيفات المتنوعة لحالة المصطلح تبقى أكثر شمولاً من تحديد المفهوم، ولا نهائية الغاية بمقابل التحديدات التي كان الفكر ينتجها في البنى السابقة.

لهذا فالذات التي كانت محوراً نهائياً للذاكرة الإنسانية على مدى عمرها، والمتضمنة على حقيقتها، لم تعد هي الأساس المتجسد في الفن، لتحل معاني الفردية كحقيقة جديدة على صلة بإبهام التقنية وتوالدها، بدلاً من حالة الغموض والعماء التي حققت صورتها في المنجز الفني البشري.

بين أن ترى صورتك في مرآة مقابلة لوجودك، وأن تراها في مجموعة من المرايا العاكسة لبعضها فرق كبير، فتشظي الصورة يمثل تشظياً لحقيقتها، ونفياً لمعناها، وإقراراً بسلطة الافتراض التي تحيل العالم خارج حقيقته. أي نفي منظومة المعلومات المتحققة عن الذات بإحلال منظومة افتراضية جديدة خارج

كيان حقيقة الوجود الفعلي للفرد، الذي تستبدله ما بعد الحداثة بصورته الجديدة، كسلعة مطلوبة ومتميزة. والتي يراها جان بودريار «أكثر أنواع السلع تطوراً وانتشاراً وإنتاجاً أكثر من أية سلعة أخرى، حيث يذوب التمييز الجوهري بين الفن والحياة، وبين الحياة وبين تمثيلها، ويصبح التمثيل هو المجال الوحيد الذي يمكن فيه معرفة واقع الخبرة، ولابد من التخلي عن أي إحساس بالقيمة أو المعنى. فالواقع هو مجرد ما يظهر في الخطاب والصورة، ولم يعد ممكناً الحديث عن جوانب الصلة الكامنة في الفرد أو الباطنة في السلعة».

وقبل الولوج في أعماق الأفكار الجديدة لابد من التذكير بأن الحديث عن سلطة ما في الإبداع تقتضي التطرق للحرية، كنقيض تنافري مع المفهوم الذي يحتوي الإبداع كقيمة.. حرية المبدع، وحرية المتلقي في اختيار رؤيته لإعادة صياغة وبناء العمل الفني، وحرية الناس في إعادة هيكلتها للفن بصورته المتكاملة، وقدرتهم على تحديد إذا ما كان الاختلاف هو المقصود أم الطرق التي يتم عبرها إحياء الذاكرة على طريق تراكمها المعرفي والجمالي، وإعادة الاعتبار لكثير من الفنون التي وقع عليها الحيف، بحصرها في مصطلحات وتعابير قد لا تدل على حقيقتها الفعلية، بقدر ما تشكل من ردود أفعال على ظروف وأحداث وانقلابات أدت إلى تكريسها كقيم سلبية.

فمن يمكن أن يؤكد اليوم الفرق بين الفن الراقي والفن الهابط؟ وهل هناك في حقيقة الأمر أحكام قيمة على هذا المستوى بين الأفكار البصرية التي تحدد هذه الهالة، التي تجعل الفن يحطم بعضه بعضاً للخلوص إلى توصيفات لعصر دون آخر؟ ومَن يمنح هذه السلطة في حقيقة الأمر لمن يطلقونها؟ وهل يشكل تداولها في النصوص النقدية ما يمنحها حق الاعتراف الذي حظيت به؟.

في الكشف عن المتحقق في فنون ما بعد الحداثة منذ ستينيات القرن الماضي وحتى اليوم، وهي الفترة التي يحددها النقاد لخلخلة الحداثة في الغرب، وظهور ما تم التعارف عليه بفنون ما بعد الحداثة. يمكن الحديث عن سلطة قادها المُسلعون وأصحاب رؤوس الأموال، ممن تبنوا تفكيك المشهد

الجمالي الإنساني، بإلغاء الدال وإحلال «الحركة الحرة للدوال، أي لصالح صورة من التعددية، والتشظي، لا يثبت فيها المعنى على حال، ويظل حائراً دائماً» فلا المكان هو المكان، ولا الزمان هو الزمان، ولا الطبيعة هي الطبيعة، ولا الجسد هو الجسد، ولا الصورة هي الصورة. فما كان مستقراً على مستوى المفهوم حولته السلطة الجديدة إلى موقع التشكيك، كجزء من النظرية التي أطلقها جان فرانسوا ليوتار العام ١٩٧٩ والتي يشكك فيها بالسرديات الكبرى، ويدعو لعدم تصديقها.

في فلك هذه السلطة الجديدة يتم تفكيك الروابط التي تجمع المتلقي بالمنجز البصري، ليس في حدود ما تم التنظير له سابقاً، وإنما بتعطيل كافة التفاعلات التي كانت قائمة، وإلغاء الحدود التي تم الاتفاق عليها، وإحلال أفكار تتناسب عكساً مع فكرة التجويد الإنساني، التي تراكمت بفعل الخبرة. أو بفعل ربط الخبرة الفكرية بالخبرة البصرية، وإلغاء هذين المفهومين كلياً، أي التجويد والخبرة اللتان أكدتا حضور المتلقي في العمل الفني، عبر بلوغ المستوى الثقافي القائم على قدرات الاستقبال، واستيعاب عملية التوصيل، واختراق خصائص الظاهرة الفنية، باعتبارها المآل التعبيري القادر على احتواء الأفكار بالصورة الأفضل، وحملها إلى متلقيها كمفهوم قابل للتفهم والحوار والتمثل والدلالة. هذا بغض النظر عن الوسائل التي تشكل الحامل الإبداعي الأساسي والتي تجري في مآل التعبير القادر على احتواء الأفكار بالصورة الأفضل، وحملها إلى متلقيها كمفهوم قابل للتفهم والحوار والتمثل والدلالة. هذا بغض النظر عن الوسائل التي تشكل الحامل الإبداعي الأساسي التي تجري في إطارها وسياقها، لتحقيق المعرفة التي لا تعبر إلا من خلال القبول والإفهام والاستيعاب، بحسب قدرات المتلقي الذي هو هدف أساسي للإبداع، وغاية لا ترتبط بلحظة معينة، أو أسلوب بعينه، أو مدرسة من مدارس الفنون. وإنما يتمثل ارتباطها بشمول العملية الإبداعية.

الفن ليس مجالاً محايداً - سابقاً ولاحقاً - وإنما هو ساحة اتصال إنساني، فهو على مدى الزمان مادة متغيرة المواصفات والماهيات، ولهذا كان محط اهتمام الكثير من القوى والسلطات التي حاولت أدلجته وقيادته خدمة لرؤى تحاول تغيير النمط الاجتماعي عبره، وكما وظفته الكنيسة في الغرب كجزء من رؤيتها الدينية، فإنه يتشابك اليوم مع الإنتاج السلعي تحت وطأة العلوم، ما يقتضي إنتاجاً مختلفاً يفرض نفسه على الذهنية البصرية، ومختلف المفاهيم المتصلة ببنية اللغة المعبرة عنه والإيديولوجيات الكامنة خلفة، والتي تسعى لجعل الثقافة البشرية ثقافة واحدة تعبر عن السلع التي تنتجها.

وفي هذا الإطار لا يمكن إغفال ما تحدثت عنه جانيت وولف: «في إنتاج الفن هناك تأثير للمؤسسات الاجتماعية (إلى جانب أشياء أخرى) على من يصبح فناناً، وكيف يصبح فناناً، وكيف لهم أن يمارسوا فنهم، وكيف يضمنون أن أعمالهم سيتم إنتاجها أو تنفيذها لتصبح متاحة للجمهور» ثم تضيف تعقيباً واقعياً: «بالإضافة إلى أن الأحكام وعمليات تقييم الأعمال والمدارس الفنية التي ستحدد وضعها التالي في تاريخ الفن والأدب، هذه الأحكام وعمليات التقييم ليست مجرد قراءات فردية، ولا هي جمالية صرفة، هي قرارات وراءها دعم اجتماعي يكرسها»[1]

على هذا الأساس نقرأ تمركز الفعاليات الفنية الأساسية، كالبيناليات وأسواق الفن في مراكز محددة، وفي حين يجري التنظير للفنون المستحدثة كرؤية شمولية، فإنها تبقى في حقيقة الأمر على ارتباط بمراكز تجارية تمثل الرمز الأكثر حضوراً في النشاط الاقتصادي العالمي. وهنا يتبدى الفرق بين سلطة العولمة الناهضة، وتلك العالمية الغائبة عنها. وكما تتمركز المؤسسات الاقتصادية والشركات متعددة الجنسيات في مواقع دون غيرها، ودون أن تتمكن من التواجد في أكثر المواقع العالمية الأخرى، فإن سلطة ما بعد الحداثة تبقى هي الأخرى في حدودها كفعالية تحاول أن تقود الفن، مثلها مثل

---

(١) الفنون والآداب تحت ضغط العولمة - جوست سمايرز - ٢٠٠٥ - ص ٥٨

القوة الاقتصادية المتسلطة على العالم، والمتمثلة في أمريكا وأوروبا واليابان، والتي لا يعيش فيها أكثر من خمسة عشر بالمائة من عدد سكان العالم الخاضع لمآسي أسواقهم المالية متعددة الجنسية.

لقد تحدثت في أكثر من ملتقى فني عن أهمية قراءة واقع البيناليات التي تقام في كبريات المدن ومراكز القوة، وضرورة تحليل الدوافع الكامنة وراءها، وقوة تأثيرها كسلطة تعمل على تفكيك المحترفات الإنسانية الأخرى، وإحلال بنية هي في حقيقة الأمر تكدس فوضى توجهها في مواقع لم تنجز نقدها لتاريخ فنونها وأساليب فنانيها المعاصرين، ولهذا فإن استلاباً مبرمجاً يجري من قبل هذه الفعاليات للتحكم في أطر التنظيم الفني الذي تعتمده، بإخراجها من حقيقة الابتكار الذي بات محصوراً فيما تقدمه هذه البيناليات، أو الفعاليات متعددة الجنسيات، التي باتت تحقق مبالغات غير مسبوقة في تقديم السلع الإبداعية المتنوعة، باعتبارها النخبة الفنية التي تستحق الاهتمام من قبل المدن المستحدثة، وعبر ما يكرسه تنوعها الثقافي، أو عبر المصطلحات التي تجعل منها شكلاً جديداً للمدن المهيمنة على آليات الإبداع، وعلى شكل بناء المدن المعولمة، أو المغربنة.

لقد تحدثت في أحد المؤتمرات في بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عن الدور التدميري الذي تلعبه الفعاليات المعولمة للمحترفات الوطنية، والمحامل القومية والإثنية للشعوب، مخلفة خراباً إبداعياً وتنظيمياً في البني الفنية والمؤسسات الثقافية الوطنية، وكل ما من شأنه أن يفرغ البنية التحتية الثقافية من محتواها المرتبط بظروف هذه الأوطان، وتحدياتها، ونظرتها للمستقبل، دون أن تتوفر لدى هذه المحترفات الفرصة لالتقاط الأنفاس، أو مواجهة ما يحدث في بنيتها وبرامجها نتيجة عدم التكافؤ في القدرات التنظيمية، إذ لا تتوفر الإمكانية التطويرية إلا للأقوى. وهنا تبرز بؤرة التسلط على الأجيال الجديدة، بإعادة تأهيلها وفق أفكار ورؤى متعددة المنافذ، لا تعتمد في حقيقة اشتغالها على تنافس الأفكار قدر تنافسها على فرض الأفكار، التي تغري شريحة من الشباب بدعوى التفوق في المجالات

التقنية، واستيعاب الثورة الرقمية. وهي شريحة قليلة في مجتمع فني كبير، يجري اختيارها لإلغاء ما سواها، بالترويج لها وتداولها في أكثر من موقع في العالم.

إن توجيه روح الإبداع بعيداً عن الخيارات الثقافية والفنية المحلية، مهمة تكرسها سلطة ما بعد الحداثة التي نشهدها في العالم العربي اليوم، والتي لا تعير بالاً لمضمون أو محتوى أو قيمة أو مستوى جمالي. كما أن آليات الإنتاج الثقافي والفني برمتها لا تهم القيمين على تنظيم الفعاليات، كونهم يُعتبرون شكلاً مصغراً لفكرة تعدد الجنسيات في الشركات الاحتكارية التي تمزق كل شيء في سعيها إلى الربح، فهي إذ تجمع الخبرات من كل موقع في مكان محدد، إنما تقدم اختياراتها المفضلة، باعتبارها أمثلة غايتها القصوى إحداث الفوضى والسخرية في كل ما عداها، بالإضافة إلى عدم تسامحها مع الواقع الفني للمحترفات الفنية المحلية، وهي نقطة في غاية الأهمية. فما يحدث ليس صراعاً بين طرفين حول القضايا الجذرية العميقة التي تقتضي التطوير والإصلاح، وإنما هو ضرب من التسلط الذي يشبه الحرب على الاختبار الفني الممتد في الحضارات والتاريخ والحياة. مستفيدين في بعض الأحيان من صورة النكهة المحلية التي تنمط اقتراحاتهم لمفهوم الحرية، أو الديمقراطية، لابتكار المزيد من التسلط على قنوات الإنتاج الثقافي والفني، في محاولة لفرض مفهوم التكتلات التجارية الثقافية المعولمة عليها، والذي يفرض نموذج الحياة الثقافية التي يرونها.

في طرف آخر، امتد ضغط الشركات المهتمة بتجارة الأعمال الفنية للسيطرة على ما تبقى في فنونا، وهي شركات استطاعت أن تقفز فوق واقعها لتستفيد من المادة الفنية باعتبارها سلعتها الأساسية، تلك التي تختارها بدقة، ليس وفق معيارية محتواها، وإنما من خلال قابليتها للتسويق.

وعلى الرغم من أن الكثير من الفنانين الذين تم الاتجار بأعمالهم الفنية في أسواق المضاربات الفنية هم من الذين يرون أن أعمالهم تحمل رؤاهم

المعرفية، فإنهم لا يعرفون بأن مهمتهم تنتهي في هذه الحدود، حيث تخضع أعمالهم للاتجار بما تحتويه من هذه المعرفة. وهي مهنة طالما أتقنتها تلك الشركات في إطار المتغيرات التي طالت أسواق الفن من قبل الرأسمالية العابرة للحدود.. وتذكر الدراسات كيف استطاعت صالتا «كريستي وسوذبي» تحقيق حوالي ٩٠٪ من المبيعات، أي ما قيمته أربعة بلايين دولار في العام، هذا في التسعينيات، ما حدا بالصالتين لعقد الاتفاقات فيما بينهما للعمل كفريق واحد، للوصول بالسوق إلى أقصى حدود الاستثمار بعيداً عن المضاربات التقليدية، وهو ما جعلهما تمتدان إلى شرق آسيا، وفيما بعد الخليج العربي، لتحقيق المزيد من الأرباح. وهو ما سعت إليه شركات أخرى من القوى المنافسة..

ما يهم في هذا المقام ليست المناقشات التي تقوم بين هذه الجهات لتحديد العمولات واقتسام الزبائن وتعظيم الأرباح، بل ما تفرضه هذه الأسواق من تداعيات على مجمل الحركة الفنية العربية، التي تشهد لعبة لم تتقنها في تطورها المعاصر. فالبنوك لم تلعب أي دور في تمويل هذه الحركات الفنية، ولا حتى الصالات الفنية المتواضعة، في حال قياسها بآليات اشتغال الصالات المدعومة من قبل البنوك المعولمة، والتي كان مركز اشتغالها هو تحديد قيمة مادية للعمل الفني. الأمر الذي يدعو للسيطرة على هذا العمل، كما يؤثر على مساره بعد ذلك، وتحديد من يراه ومن يمتلكه. ومن جراء وضع السيطرة هذا كما يقال يمكن التلاعب بالسوق بكل سهولة، حيث يستطيع هواة جمع الأعمال الفنية والمقتنيات تغيير قيمة أعمال الفنانين، بمجرد خلط مجموعاتهم وإعادة ترتيبها. كما يصف (بولتون) كيف تغيرت أوضاع جميع الأعمال في سوق الفن في الثمانينات عندما كانت المضاربات شديدة.

كان هواة جمع المقتنيات يتصرفون عادة بهذا الاعتبار، يحتفظون بالعمل لمدة جيل أو أكثر، أما اليوم فإنهم يعيدون العمل إلى السوق بمجرد أن يلوح لهم ربح في الطريق، بل إن الأعمال أحياناً لا تغادر المخزن، لدرجة أن بعض المستثمرين أحياناً لا يأخذون الصورة بعد انتهاء المزاد، في هذا المناخ

أصبح فن القرن العشرين هدفاً للاقتناء عن طريق المضاربة، بما في ذلك أعمال الفنانين الناشئين"[١]

ربط الفن بالسوق له معاييره التي تحافظ على ماهيته، إلا أن استخدام المدن والمواقع كمنصات للاتجار بالفنون المحمولة من الأماكن المختلفة يدعو للتحسب من التداعيات التي تطال روح المحترفات التي ترى عيباً ظاهراً في تمثيلها، وإذا كنت لا أريد أن أوضح ذلك بالأسماء فلأنني أريد أن أبقى في الإطار النظري العام لشكل السلطة التي باتت هذه الأسواق تتمتع بها في إطار تفاهماتها وتحالفاتها، من أجل الكسب في مواقع لها صفة الثراء، والتي عليها الوعي بمحترفاتها بالدرجة الأولى، وبوسائل تدعيم المحترفات الوطنية، من خلال مبدعيها الذين يسهمون بكامل عاطفتهم ووعيهم في إنجاز راهن بلدانهم الإبداعي، الفني والثقافي، والسؤال الذي تستدعيه هذه الإشارة هو: لماذا لم يجر هذا الأمر مثلاً في دول عربية أخرى؟

هذا التساؤل يقود إلى غاية وأهداف هذه الفعاليات أو الأسواق الفنية، والتي تشير إلى تكامل البني المتسلطة على فنون الآخر وثقافته. إضافة إلى أن التشكل الجديد للمدن والاقتصاديات بات يساعد في توفير الأرضية التي تسمح لها بإقامة الفعاليات المتعددة الجنسيات، والتي تكاد لا تصل مشاركات بعض الصالات العربية فيها إلى الستة بالمائة، مع الاعتبار أن بعض هذه الصالات العربية لا تعرض منتجاً عربياً.

لقد استطاعت مثل هذه الفعاليات أن تلعب دور الوسيط الفني والثقافي المقيم للعملية الفنية، ما أدى إلى إقصاء أغلب التجارب المبدعة، وبات المرئي والمعروض دائماً في وسائل الإعلام والميديا والصالات هو اختياراتهم فقط، كون ذلك إنما يكرس حضورها، ويرفع من قيمتها المادية، بحيث يتم إشراك الكثير من الجهات في تجهيز واقع آخر، يعتمد في مرجعيته على اختراق المتاحف العالمية الكبرى، ودور النشر، وأسواق الفن المؤثرة، التي تتشارك في

---

(١) المرجع السابق –ص ١٠٢

أرباحها مع آليات الاستثمار المحدثة، والمؤسسات الربحية، والمتاحف التجارية، التي باتت تنتقل في مهامها من التعليم والترقي إلى الترفيه والاستثمار.. إنها سلطة تحديد القيمة، ومقدار القوة، وبنية التكتلات التجارية في مجالات الفنون والاحتكارات، التي باتت تمارسها حتى الصالات الصغيرة في بعض بلداننا.

إذا كان هذا حال جوهر الأفكار التي تسيطر على توجيه الفن اليوم، فما هو المطلوب من المحترفات العربية التي تواجه هذه الانقلابات، وهي جزء لايتجزأ من صراعات مناطقها حول الوجود أولاً، والتنمية الثقافية والاجتماعية والسياسية ثانياً. ناهيك عن فشل الجسم الأكاديمي العربي في لعب دوره التحديثي، باعتباره على تماس مباشر مع العلوم والأفكار الإنسانية.

يضاف إلى ذلك انسحاب المؤسسة الثقافية الرسمية من تفعيل الحياة الثقافية الوطنية أو القومية بالحدود التي تسمح بمواكبة الحياة بشروط تحققها الفعلية والجذرية.. كل ذلك وغيره مما يطال إمكانية اعتراف المحترفات ببعضها البعض، أو تكاملها، أو جعل الفنون جزءاً من البنية الفكرية العربية، تداولاً وتفاعلاً وانتقالاً وتمثيلاً.. إذا كان هذا هو الحال، فما الذي يمكن فعله فعلاً لتحقيق نقلة قد تنقذ ما تبقى، أو على الأقل تجعله قادراً على مواجهة هذه السلطة المتوحشة التي تسعى لدحر روح الفن في الإنسان؟

سيكون من الصعب تحديد الإجابة الشافية لمثل هذا التساؤل، إلا أن مواجهة التشييء والتسليع للفن مرتبطة بقوتين يمكن تلمسهما ببساطة، القوة الأولى: هي ما تم توصيفها، وذكر توجهها، لإحلال مبادئ العولمة مكان أي شيء على مستوى الذاكرة والتاريخ والفكر، أما الثانية: فهي قوة الإرادة، والتشبث بالروح المحلية ،التي تحمل خصائص ثقافات الأوطان والأقوام.

وإذا كان جماعة القوة الأولى يرون في هذا الأمر اختياراً رومانسياً على غير صلة بالواقع، فإن روح الفن وعمقه وامتداده على كافة المستويات لا يمكن أن تنساق إلى نزوات العلم الذي يُعتقد دائماً بأنه حقق المستحيلات. والحقيقة أن هذا المستحيل هو الذي ما زلنا نعتقد بأننا نغرف منه قوة الفن،

ونسعى إلى عتبات ألغازه التي تحقق الكثير من توازنات الحياة وعدالة التجربة.. فيما تمضي أسواق الثقافة إلى إلغاء التنوع، في ظل التدفق المعلوماتي والرقمي، الذي بات يسمُ كل شيء بما في ذلك الفنون والفنانين بإيديولوجياته الكلية، متناسياً أن روح الإنسان وإرادته ليست للبيع.

إنه الأمر الذي أكدته في جامعة (ماساشوتس) أثناء تنظيم مؤتمر عالمي في معهد الفنون حضره أكثر من أربعمائة مشارك من العالم، داعياً إلى تضامن يبتكر توجهاته على مستوى الذاكرة والتكوين الفني، وإعادة قراءة الفعاليات والأنشطة - بما فيها البيناليات - وصلات الإبداع بالوسائط الإعلامية، التي تهتم بالحاضر القلق والتفاصيل اليومية كبديل لثقل الذاكرة، وكمؤسس لسلوك بشري يدحض حتى القيم التربوية والأخلاقية للمجتمعات.

كما كنت قد حققت مجموعة من التدخلات المشابهة في أحد دورات منتدى دبي الاستراتيجي، لشرح ومناقشة ما يحصل من تدمير للمحترفات العربية، ولمفهوم المحلية، عندما تستولي على حراكه سلطة خارجية احتكارية، لها سلطة الاختيار والفرز والترويج والدعم في مواقع مختلفة من العالم. مذكراً بأن الفن الذي ينتجه مبدعونا ليس مجرداً عن الوجدان والمشاعر والظروف التي نتفاعل من خلالها مع أنفسنا، ومع العالم من حولنا.

هذه الأمور تقتضي البحث عن بدائل، على مستوى المؤسسات والاستراتيجيات والخطط، بالإضافة إلى توسيع دائرة النقد والتحليل بشكل ديمقراطي، يسمح بمناقشة كافة الأمور من خلال الهيئات والمنظمات غير الرسمية التي تتزايد في العالم اليوم، وتأخذ على عاتقها بناء استراتيجيات ثقافية وفنية بديلة، تكون قادرة على توجيه دفة الخلاص من الاحتكارات التي تسعى لتذويب الشخصية والهوية والوطن. والسعي إلى عدم اعتبار الفن سلعة كغيره من السلع، فالمبدعون هم الذين ينتجون الأفكار والرؤى وعلى المجتمعات أن تنظمها وتحفظها وتحميها.

نفي الذات.. وتفكيك الرؤية

عندما يختلف الدارسون حول مفهوم الهوية، فإن ذلك يشير مباشرة إلى خلل في التعبير أو التبليغ، مؤداه أن حوامل عناصر هذه الهوية ومشكّلاتها الأساسية بما فيها وجوه الإبداع والابتكار والخلق تعيش حالة من الاختناق، أو أنها قد بدأت تنزاح عن الأهداف والمرامي التي تنشدها. قد يكون ذلك بفعل الظروف والمتغيرات الثقافية والصراعات المستجدة حول المفاهيم الفلسفة التي بخلخلتها للمفاهيم السائدة إنما تؤسس لمعارف وعلوم تطال الموقف من الزمان والتحديات التي تواجهه قياساً بالمتغيرات التي تطال المكان وجمالياته التي يتهدد كيانها بمجرد الانزياح الفلسفي، الذي يؤثر على مجمل العلاقات المرتبطة بهذا المكان سواء اللغة أو الحضارة أو التاريخ والوظائف الناتجة عنها.

ودون أن نسعى لما سعى إليه النقد التشكيلي منذ سبعينيات القرن الماضي حين جد البحث في مفاهيم الهوية وضرورة التأكيد عليها بتأصيلها في إطار النظرة الاستبدادية للمشهد الرسمي آنذاك باعتباره فضاء التحول إلى قيم مجتمع الحداثة، فإننا لابد نذكر النزعة الفطرية لدى هؤلاء النقاد لمقاومة الدعوات للعودة إلى الذات باعتبار الهموم القومية أولوية على الفنان أن ينخرط فيها بالتعبير عن مطامحها التي هي مطامح كل الناس. وباعتبار الفنان أحد الأشكال المميزة للمثقف العربي بما يمكن أن يشير إليه من طليعية اجتماعية وسياسية تعكس الدور المهم الذي سيلعبه الفن للتعبير عن هذه القضايا.

لقد ارتبط الفنان منذ ستينيات القرن الماضي بالمؤسسة الثقافية أولاً، وبالمؤسسة السياسية ثانياً، منخرطاً في لعب دور لم يرض - تاريخياً - أهمية

الفن، قدر ما خدم وأرضى الفئات السياسية التي كانت في جوهرها تقود التطور التشكيلي إلى مجالات مغلقة بدعوى الجماهيرية أحياناً، وبما حددته بعض هذه المؤسسات بالمنطلقات النظرية والفكرية والأيديولوجية التي ضيقت كل مجال لينقلب العارف بحجة التطوير والتحديث إلى جاهل بما يجري حوله في العالم، وبما كان يعلي من وتيرة خضوعه لهذه الأيديولوجيات، معتبراً أن الإقدام والشجاعة في إسار الهموم الوطنية والقومية هو في الخروج من التاريخ إلى المستقبل حيث لم يكن بانتظارهم سوى الجدران المصمتة التي تغلق الدروب إلى الوراء والأمام معاً.

أبرز ما لفت انتباهي في زيارة قمت بها إلى رومانيا منذ أعوام ما أكده كل فنان زرته هناك، أو ناقد التقيت به، حول الشرخ العميق الذي عاشه المبدع طيلة فترة الأيديولوجيا، أخص ما اصطلح على ترديده (الهوة العميقة بين الممارسة والفكر) أو ما يمكن أن نشير إليه تحت مسمى الفصل المحكم بين العمل والفلسفة، فالفنانون التشكيليون كمجموعة مثقفة عاشت حالة نفي عن ذاتها طيلة سنوات، وقد شاهدت أعمالاً فنية لدى رواد في هذه الفنون في مختلف المدن لم يكونوا يستطيعون أن يطلعوا عليها حتى أصدقاءهم الفنانين، وبمجرد التحول النقدي والسياسي في جوهر الواقع لذاك البلد انتصرت وظيفة الفن الشاملة لتاريخ (الذات - الإنسان) على القوالب الخدمية التي كان يدور في فلكها كل من السياسي والفنان بآن معاً. ولأنه لا يمكن أن نحاكم الطفرة، فإننا لابد أن نحدد مدى الانسجام الذي تحققه الحرية ما بين سحر العطاء والدافع له، سواء أكان هذا الدافع عقلياً أو روحياً.

إن الإنسانية التي ملت مقولات التثقيف المجتمعي بعد هذا التراكم الخطابي على مدى الحضارات تقف اليوم غير منضبطة في اعتباراتها التنبؤية إزاء النموذج الجديد لنصوص الثقافة المرئية، حيث أضحت الصورة المادية التي قوامها المادة والشكل والدلالة، من كلاسيكيات التعبير بمواجهة

الصورة الوهمية التي تعيد صياغة الأفكار وصياغة العالم من حوله، في إطار اللغة الجديدة التي تقسر الآفاق على استيعاب ابتكارات الذهن الإيحائي والمجازي.. وبكل الأحوال، فإن الصورة التي أصبحت من علامات الدلالة، تحولت في الإطار التشكيلي إلى وسيط أو حامل يختبر كل مايضاهي الواقع ويتعالى عليه لإنتاج المعاني.

الفنان العربي الذي أغضبته أحياناً أصوات النقاد وهم يحتجون على عطائه أو تبعيته أو انبهاره، يقف اليوم على حدود الجماهير المذهولة بممكنات العصر، والذين لا يقوون على معرفة حقوقهم على الأقل، أو متابعة المصطلحات التي باتت تكوكب كل شيء بما فيها الفنون. وما يجري اليوم في الانتقال من الحالة الفنية التي كانت سائدة إلى منتجات الثقافة العولمية، إنما ينبه إلى الاختلاط الذي يستحق التحليل من قبل المفكرين فيما عليهم أن ينبهوا إليه من غياب للعقل، وكل ما يجعل الأفكار عرضة لعبودية الرقابة الشاملة على تركاته من خلال التقنية المتطورة التي ستطال الذات بالإلغاء التام لتجعلها رهينة هذه السلطة الشاملة التي فقدت صلتها بالتاريخ، وبمعاني التقدم، بعد أن لاحت في فضائها شارات (التوحش) بدلا من التحرر.

لقد بات الفنان العربي يحس بالمخاوف التي تقصيه عن فعل الخلق الفني باعتبار الإلهام فعلاً سابقاً على الرؤية التقنية السائدة اليوم في فنون الأنظمة الحاسوبية والإشعاعية، الأمر الذي يقصي الخبرة المعرفية، الفكرية والمهنية. وإن كان في الغالب مازال ينتج المحامل التقليدية التي لا تفصله نهائياً عن مواقع الخوف التي ذكرناها، إلا أن استمرار التجمعات التنشيطية لذهنية الفنان العربي كالبيناليات المحدودة في بعض البلدان دون غيرها، المنفتحة على تجارب غربية وشرقية طالتها آليات التغيير في الربع الأخير من القرن الآفل، هذه الفعاليات تلعب اليوم دوراً نموذجياً في تسهيل عمليات انتقال الولاء الجمالي من نموذج إلى آخر باعتبار (أن الفكر في آخر القرن

يتخلص ببطء وبصعوبة من الحنين إلى الكائن، حنين لم يعد يسنده الرفض الصائب لحاضر لا يحتمل.. ينبغي التفكير في مجتمع الحاضر، ونقده، وتحويله إلى مجتمع أكثر مرونة وتنوعاً).

ولعل المتابع لمسميات وثيمات بينالي القاهرة الدولي أو بينالي الشارقة الدولي يلحظ هذا الاهتمام ببحث القضايا المتعلقة بأزمة المبدع العربي، بل والإسراف أحياناً في تجسيد القلق البادي على سحنة المنجز التشكيلي العربي، يلخص ذلك المشاركات النقدية العالية السوية في الندوات الفكرية الموازية التي جعلت الجدية عنوان الحساسية التنظيمية دون أن يعلو شعور على الشعور بإظهار الحقائق كما هي في إطار أزمة العدالة الجمالية، التي يجري البحث عنها من قبل المبدعين عموماً.

ومع بداية هذا القرن، لن يستبعد النقد التشكيلي التنوع الذي بات يطال كل جوانب الفروع والأصول باعتبارها أنماطاً قد لا يتفق مع جوهرها. إلا أنه لن يتجاهل التضخم الذي يطالها بفعل التسارع المجازي للصورة ومتتالياتها الإشارية الوهمية، البيئة المبتكرة لتناول جوهر الأفكار المدمر والمتحلل، الذي يتخلى شيئاً فشيئاً عن حيويته وضميره وذاته لصالح ما يدعى بالتعددية التي تتجاوز المكان والزمان.

الأمر الذي ينعكس أيضاً على متلقي الفنون وحيرته تجاه ما يجري بعد أن كان يستمتع بما يثير حساسيته، ويمنحه الوحدة مع قيمه في كل مرحلة من المراحل التي يخطوها لبناء صورة العالم كما هي. محاولاً أن يطفو على أمواج الصراعات، موضوع المتغيرات التي تجعل المتحف يأخذ شكلاً مغايراً لمهمته التربوية، والصالة أيضاً.. التي يتقلص تواجدها في الحياة الثقافية، وبعد أن لعبت دورها المتميز في مجتمعات الطبقات بدأت تختفي في مجتمعات الأمم الشمولية، اللهم إلا ما تفعله بقايا الصالات للإشارة إلى تاريخية دورها، والمبادئ التي حملتها في زمان من الأزمان.

إن السوق الذي يرسم الهوية الثقافية للمجتمعات هذه الأيام هو المنتصر باعتباره يمتلك أدوات الإنتاج الإيهامي، ولهذا فإن (آلان تورين) يرى: (إن عالم اليوم الذي ترى بعض العقول المستعجلة أنه يتوحد حول قيم غريبة انتصرت على الفاشية والشيوعية وقومية العالم الثالث، هو في الواقع ممزق بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي، بين النظام والفاعلين.

ونحن نرى منطق السوق العالمي ينتصب في وجه منطق السلطات التي تتكلم باسم هوية ثقافية، فمن جهة يبدو العالم كلياً، ومن جهة أخرى تبدو التعددية الثقافية لا حدود لها. كيف لا نرى في هذه التمزقات التامة تهديداً مزدوجاً لكوكبنا؟. وبينما يسحق قانون السوق المجتمعات والثقافات والحركات الاجتماعية. يحبس وسواس الهوية في تعسف سياسي كلي بحيث أنه لا يمكن أن يستمر إلا بالقمع والتعصب. ليس التفكير في تاريخ الإشارة وحده هو الذي يحثنا على إعادة تعريف الحداثة، إنه المواجهة العادية بين ثقافتين ونموذجين للسلطة هي التي تجبرنا على جمع ما كان منفصلاً، لكن دون استسلام للحنين إلى وحدة الكون المفقودة.

يبدوأن العواصف التي ستطال التشكيل الغربي في العقد المقبل وما يليه ستكون أعنف من كل المواجهات التي خاضها الفكر الجمالي العربي لإسقاط أصنامه والاحتفاظ بروح حريته ومبرر وجوده.

تاريخ الفن..
الروح.. اللغة..الاختلاف

في رحلته، عانى الفن من قضايا ومسائل هي تاريخ الأفكار، ولا شك أن الجوهر الإنساني في هذا التاريخ كان الأكثر تأملا في مفاهيم الحقيقة المبنية على تناقض الثنائيات بدءاً من ثنائية الخير والشر وانتهاء بثنائية القبيح والجميل، وكل مالم نتمكن من الوقوف عنده لأسباب تتعلق بتحقيق هذا الجوهر الإنساني الذي يعني التطوير والتجاوز أكثر مما يعني الوقوف على هيئة أو شكل أو حقيقة بعينها.

فالإنسان يجسد قفزاته الحضارية في آليات التبادل والحوار والانتقال والاستفادة من تجاربه وخبراته المتراكمة وفي صياغة خطابه المتجدد المعبر عن قضاياه المعاصرة ومختلف المسائل الفلسفية والإبداعية التي تعبر عن احتياجاته وتأكيد انتمائه لحركة الحياة التي تفرز ثقافتها وتكون أفرادها، بل وتبني خيالاتهم وفق منظومات الرموز والقيم والوسائط والآليات والقوانين.

حوارات وثقافات

أقول تاريخ الأفكار كونه المعني بالحضارة، والحواضر، والذاكرة، وأزمنتها، وكل ما يتعلق بمعاني التبادل الثقافي، وإذا كان ما قدمته شديد الإطلاق، فان التركيز على موضوعنا (الذاكرة - الهوية) لا ينظر إليه من هذه الشمولية وحسب، بل إلى أنّ الاختلاف في وجهات النظر، والتراثات، والتوازنات إنما هو اقتراب لا نفور، ودعوة لتحقيق تجانس تعددي، قد يمثل زماننا الإلكتروني، اليوم شكلاً من أشكال الحلول التي تؤكد على التعدد

الحضاري، والتنوع الفكري فيه والذي يمتلك تفاصيل وإشارات التطور المستمرة في تغير الأزمان، والمواقف والعصور، تصرح كل حقبة عن نفسها وعن هويتها، وذاكرتها.

وبمقدار ما تشير إليه وسائل الاتصال في عصر المعرفة، وما استطاعت أن تحققه في عصر التقنية، إلا أن كل ذلك المتضمن فتوحات ومسائل إعادة تشكيل الهوية وفق منظومة المتغيرات التي تشكل العولمة أحد أركانها، بمقابل استفادة الثقافات الإنسانية من مضمراتها الإرثية باعتبارها فنوناً متجانسة الركائز لا يمكن القفز عنها وإلغاؤها لتعميم مقولات الآخر الوحيد الذي لا يريد أن ينكشف، بمقدار ما يريد أن يثبت ثقافته وقيمه الفنية والجمالية، وهذا ما يجعل هذه النقطة الأكثر حساسية في نقاشات النقاد والمنظرين في المؤتمرات المتعددة والندوات المتناثرة في الشمال والجنوب على حد سواء، مثيرة مختلف القضايا والمصطلحات التي تناقش هذا الحقل بالغ التعقيد دون أن تصل إلى نتائج أبعد من الحرص من مقولات هذا الآخر الوحيد، الذي يمتلك كافة الوسائل التي تضمن له القوة والتفوق في تثبيت مختلف المناقشات لصالح الصراعات التي يفرضها الاختلاف.

تراكمات الذاكرة

الأستاذة «كارول شيبارد» من جامعة أوكلاند بنيوزيلندا ترى إن الإشارة تتداعى حول الثقافة والتعددية، وانتقالات الفنون عبر الثقافات، حقل بالغ التعقيد يخضع يومياً لمناقشات جديدة ومتباينة: صراعات الهوية، الخصوصيات الثقافية، أساليب وأشكال الفنون التي لا يمكن أن تعلي من شأن الاجتماعي والبيئي والتراكمات الثقافية وتأثيراتها على تجارة الفنون الدولية.. تساؤلات تتعاظم حول كيفية تضمين الفن لخصوصية ثقافية، وبروزه دولياً بما يؤهله للتواصل والحوار الخلاق. إن السعي إلى تضمين الفنون تراكمات الذاكرة المحلية تشغل الجميع، ونحن ضمن هذا السياق نحلل كيف نستطيع في منطقة جغرافية نائية وقصية على المحيط مثل نيوزيلندا أن نكون، وذلك

بتوضيح خلفيات معقدة ومتشابكة عبر نماذج لفنان شهير في مواجهة القرن المقبل بحثا عن تميز ومكانة»[١].

قالت (شيبارد) كلامها في السنة الخاتمة للقرن الماضي، رغم كل التأكيدات التي يفرضها الآخر من أن العولمة - مثلاً - حقيقة ماثلة، وأن ثورة الاتصالات والإعلام الرقمي ستوحد الشعوب والمعلومات والنظم وتقرب بين الناس في العالم، ولعل هذا ما يدعو الباحث والرسام البرتغالي فرناندوآجويار للقول: أخطر ما في العولمة هو الشباب، حيث المجلس والمأكل، القيم والتقاليد واحدة، من أمريكا إلى إفريقيا وآسيا وأوروبا واستراليا وكذلك استخدام اللغة الإنجليزية لغة حديث يومية. ولعل (آجويار) في إشارته إلى لغة الحوار الوحيدة الممكنة (اللغة الإنجليزية) يؤكد ارتياباً عاماً يطال المواقف الثقافية والفنية في أنحاء العالم، بل إن الكثير من الباحثين يشيرون إلى هذه اللغة المركزية التي لا يمكن الحوار إلا عبرها، ولهذا تشير الباحثة الكورية (إن يونج آهن) إلى المعنى الصافي أو الترجمة الحقيقية، أي تقليص الاختلاف بين الأصل وترجمته في عملية مستمرة والحاجة إليها قائمة.. هذه الحاجة مقرونة بفاعلية تحقيق لغة عالمية واحدة، يشكل تعدد اللغات استحالة لترجمة مركزية الخطاب، وفي كل المؤتمرات لابد من المرور عبر اللغة الإنجليزية، ولعل ما يستعصي على الترجمة يخلخل الفكرة القائلة إن قراءة اختلاف الآخر ممكنة دائماً.

الحوار العالمي

(يونج آهن) تشير بوضوح - إذن - إلى رفض حركة فن الشعب في كوريا في نهاية القرن العشرين لعالمية الشفافية الحداثية حين اعتبرت العناصر الجمالية المحلية وهي تستجيب لبناء صيغ موازية تحت غطاء الحداثة وما بعدها إنما تعيد الانسحاب من التاريخ ولهذا كانت حركة الـــ «مينج جونج»

---

(١) من حوار مباشر لي معها ومع باقي الباحثين في بينالي الشارقة

التي أعادت اكتشاف جذور الفنون المحلية في اللغة، والثقافة، والتراث الكوري المحلي ووسط مواطنيه، وهذا ما أوعز للحداثيين الكوريين إلى إعادة تقييم ثقافتهم الخاصة وتراثهم الذي ينتمون إلى حقيقته.. أي إعادة تركيب الهوية الكورية منذ بداية الثمانينيات في القرن المنصرم، والتي نقرأ الكثير من الملاحظات المسجلة على تحولاتها، إلى ما حصل من اختزال في هوية الفن الكوري، وحصر روح هذه الفنون بخاماتها وتقنياتها أو بالتقاليد المحلية، وذلك سعيا للموافقة بين الأصل وإمكانية ترجمته إلى لغة الحوار العالمية التي ذكرت في البداية بأنها لابد أن تمر عبر وسائل وتقنيات الشبكات العالمية للوسائط الإعلامية الإلكترونية، التي تشير إليها ظروف القرية العالمية ذائعة الصيت أو ما يقال بأنه الحقيقة المركزية لقوة الثقافة والفنون المعولمة وذلك حين نفهم بأن الحدود الوطنية والثقافية تتضاءل معانيها في الذاكرة بوتيرة أسرع كلما تسارعت تقنيات الاتصال بالانتشار، وان تحقيق ذلك يدفع (بالضرورة) للدخول في الحوار العالمي.

الخروج على المناظير

وسواء قصدت الباحثة استحضار اللغة لإضاءة العلاقة التخيلية للشعوب والسبل التي تقتضيها اللغة للوصول إلى هذا المتخيل أم لا، فان ضياعاً واضحاً لمعالم هذه الصورة يؤكد ابتعادها عن جوهر الذاكرة التي تؤكد على استحضارها، بمعنى أن الوعي المتخيل إنما هو جانب أساسي في اللغة الرمزية التي نعتبر الفن أحد وجوهها.

بل إن هذه اللغة الرمزية - على تعدد وجوه تحققها إنما تسعى دائما لاعتبار الأفكار مركز الوجود.. وبكل الأحوال فان هذه اللغة تجمل المفاهيم المتضاربة حول موضوعات الفن وهي التي تسعى لتغيير الحدود التاريخية والجمالية والتقنية التي تربط العمل الفني بزمنه وتؤدي في الغالب إلى خروج على المناظير المؤسسة في حدود الواقع والثقافات، وكل ما يطال الحوار الدائم والتجربة الخيالية والتواصلية بين تاريخ الفن وتاريخ الروح.

بالمقابل فان اللغة كأداة لدى (فوكو) إنما هي (اللغة التي تسمي وتقطع وتؤلف، وتربط وتفكك الأشياء.. وعندما تقوم اللغة بدورها هذا تحول تتابع الأحاسيس إلى لوحة وتقطع بالمقابل استمرارية الكائنات إلى خصائص». وهذه اللغة إنما تنحصر في الإطار التصوري الذي يؤدي في الفنون إلى ابتداع عوالم موازية تقف كالظل للعالم الواقعي الذي نعيشه والذي يشير اليه الباحث (محمد عابد الجابري) حين يذكر في إحدى دراساته بان هذه العوالم) هي عوالم تصورية، أعني أن تعاملنا معها، سواء في إسار الدين أو الفلسفة أو العلم، يقوم على مجرد التصوير لا غير.

تشرذم الخصوصيات

هل هذا ما يجعل الفن العربي حتى اليوم غائباً عما يجري من تطورات في المسرح الكوني الفني، وهل لهذا السبب لم تبتدع المخيلة العربية حضورها الواعي والفاعل والإيجابي في بؤرة الصراع الدولية فيما يخص المحامل التعبيرية المولدة، والتي تعكس الظواهر التي نراها في المجتمعات الإبداعية الأخرى كالذي يحدث في أمريكا الجنوبية وجنوب شرق آسيا والدول الاشتراكية سابقاً، أم أن سلباً يمارس على صيرورتها تذكيه أحداث سياسية وفكرية تعمل على نفي تحققه.. بل قد نستطيع القول بأن التسلل إلى ساحة المتغيرات الإبداعية الفنية مازال مرتبطاً بمجموعة المتغيرات التي لم يتم تحققها بعد في المجتمع العربي.

لا ينبغي الجزم بإجابة محددة حول هذا الموضوع، خاصة على الصعيد العربي، لانقسام التشكيل مثلا فيه إلى لغات قطرية، ولتشرذم خصوصياته الفنية في عوالم تسعى إلى أهداف قد تبدو متماثلة في جوهرها، إلا أن السبل والآليات والطرقات التي تسلكها تعكس الأزمة الحضارية التي تعيشها الثقافة العربية وهي تسعى لصياغة مشروعها.

وإذا كانت قلة من الفنانين قد استطاعت إن تلامس حقول الزمن الإلكتروني فتقلصت المسافات فيما بينها وبين لغة الحوار العالمي، فان هذه

القلة إنما دخلت هذا المضمار من بوابة اللغة المفروضة التي تحدثت عنها الباحثة الكورية، أي عبر تعبيرات الآخرين، والذي يحلو للبعض تسميته بالحوار الحضاري العولمي، لا بل يؤكد بعضهم إلى أن سيطرة اللغة الواحدة على سائر اللغات لا يمكن أن تخيف أحداً، وهذا ما يذكره (علي حرب) في كتابه حديث النهايات: «لا خوف من أن تسيطر لغة واحدة على سائر اللغات، فالحياة تولد الشبيه بقدر ما تولد المختلف، حتى الولايات المتحدة التي يخشى من هيمنتها، لا تشكل عالماً واحداً متجانساً، وإنما هي عالم مفتوح على المختلف، ونسق مركب يستوعب المتعدد والمتنوع، كذلك لا خوف من سيطرة لغة الرقم الإلكتروني، الشاملة والباردة، على لغة الكلام الحميمة والفردية، فلغة الحاسوب هي في النهاية امتداد للكلام البشري الذي يشكل أساسها وشرط إمكانها».

تقدم رؤية (علي حرب) تطلعاً إلى المستقبل في ضوء ما يتغير وكل ما ينقلب «المكان، الزمان، الحضارة، الذاكرة، المدينة والمجتمع، الواقع والحقيقة، الثقافة وصناعة الحياة» ولا أدري إن كان نفي الواقع بكل مجرياته يمكن أن يحقق السبيل إلى الواقع أو إلى الوعي الذي يقصده الكاتب، خاصة حين نعيد التساؤل الذي يطرحه (هيجل) كيف يستطيع الوعي أن يمتص ويدخل في بنيته ما ليس هو؟ أي كيف يكون السلب سابقاً على الوعي، وهذا ما يعيد صياغته (سامي أدهم) في كتابه ما بعد الحداثة، حين يكتب «كيف تقوم قوة عمياء، غير واعية لترفع الوعي الواعي».

في ظل هذه المقولات تحتاج الفنون، ومنها الفن العربي - للسعي إلى اعترافات دولية بوجودها، بأن تترجم إلى اللغة الفنية العالمية المعاصرة، أي الوقوع في براثن عدم التكافؤ والهيمنة وكل ما قام النقد برصده حين اعتبر الفنون في الأطراف إنما هي فنون تابعة تسعى للحصول على التقدير والاعتراف بوجودها من قبل الخطاب النقدي الغربي، أي عبر لغة الهيمنة الفنية للمركز، ولعل المتابعين لمشاركات الأفراد والدول في الأنشطة المركزية الأوروبية يرون نوعية المشاركات التي يوافقون على عرضها،

ويتأكدون من انحدارها إلى مستويات لا تمثل الرؤيا الحقيقية للفنون في بلدانها، بدلا من التوغل في خصوصيات الأبعاد الجمالية والنفسية والفلسفية والعقائدية لشعوبها تقوم بتقديم القشور الفولكلورية والموضوعات الوسطية النائية عن اللغة الأم.. فمثل هذه الأنشطة تقبل مشاركة المنفيين من لغاتهم. أو ما تؤكد الباحثة الجمالية الكورية (آهن) على أنه ميزة القرية العالمية وهوأن مواطن القرية العالمية لابد أن يكون أجنبياً.

الذاكرة والهوية والعولمة

الانتقال بين القرون، أو المضي في الزمن الجاثم على عديد الشهادات الإبداعية، يقتضي توفر عناصر محددة لبناء موضوعات العصر الذي ننتهي إليه. ويبرز هذا الأمر في الفكر والثقافة والفنون باعتبارها تعيد طرح الذاكرة الإنسانية وفق الاختيارات المتجددة، وفي إطار الفضاءات الحوارية التي تعني أيضاً تميز الانقلابات في المفاهيم والرؤى والقيم. أي الانقلاب بالمصطلحات على ما كانت تهيمن عليه في فترة دون أخرى لتحقيق النجاحات التي تؤمن اندماجاً حضارياً لقوى المجتمعات الذاتية.

وقد لاقت الفنون التشكيلية الإنسانية في حراكها التطوري الكثير من الصدام في آليات الانتماء الذاكراتية، وبالارتباط بكل ما يعطي منجزها التراكمي ملامح الهوية التي كانت الشغل الشاغل لنقد القرن العشرين إلى جانب طروحات الشمولية والعالمية والانتماء للحداثة وما بعدها.. كما أن التحضير لدخول الألفية الثالثة بادراك النظرة الفلسفية للعولمة ومتطلباتها يبرز في السنوات الأولى لهذا القرن عبء التعارض بين العقل البشري ومناهج التفكير التي ينتجها لبناء توافقات تتعلق بالتوازن في العلاقة مع المركز وكل ما يترتب في الابتعاد عنه أو في تشظيته على أبعد تقدير.

لا نظن على الإطلاق بان قضايا كالذاكرة والهوية أو العولمة هي قضايا تخص المبدع العربي دون سواه، فهي قضايا إنسانية تناقشها المؤتمرات والندوات، وتشكل مادة للحوار الفكري والثقافي، ومادة أساسية للنقد بشكل عام

ولكل ما تحتويه المجالات والصحف والدوريات والأبحاث مما يشعرنا بأننا دائماً في إطار الفكرة المطروحة لتأسيس وجهة نظرنا وإضاءة الجوانب المتعلقة بإبراز أفكارنا وأفكار من نحاورهم أو بإظهار أحكام الآخرين على ذات القضايا الجمالية لتوسيع النظرة والإكثار من احتمالات تقليب الأمور.

والإشارة إلى السطح الرجراج للزمن في ثباته الاصطلاحي بينما تنهض روح الشعوب لتجديد حقيقتها وهي تعيد صياغة ذاتها في مرورها بهذا الزمن. ولا ننكر خصوصية هذه الشعوب في طرح قضايا كما أشرت، بل إن هذه الخواص تمنح الصوت قوته في الإشارة إلى قيمة الروح وهذا ما حاولت الناقدة التركية (جالا أيرزن) التركيز عليه في بحثها «هل الفن جزء من الثقافة» حين تكتب: «قد يبدو حقيقياً أن الصغار والهامشيين يريدون دائماً أن يلتصقوا بقيم خاصة أكثر تقليدية، بينما ثقافات الأقوياء سياسياً تأخذ ما يمكن أن تأخذ من الثقافات الأخرى وتستفيد منها دائماً:

والتاريخ يثبت صحة ذلك في فن ما بعد الحداثة، فقد أخذ بحث الفنان عن تعددية الهوية سمة فردية تتناول الجمالي من الشخصي، مما دفع بالإقليمي والفطري الطبيعي إلى أن يصبح مرة ثانية قيمة مستعادة.. هناك ذوق السوق وخيارات البيع حسب السياق العالمي - أحكام القيم ليست حرة دائماً.

إن قضايا الروح (أو الهوية) كانت تحل ضمن التركيبة الكبرى للمجتمع وضمن الدين تاريخياً. والفن كإنتاج فردي كان ولا يزال قضية المجتمعات الدنيوية غير الدينية، أما في الحياة المعاصرة فإن الفن لا يمكن أن يكون جزءاً من التقانة: «الثقافة تهم معظم حاجات الحياة، الفن يصبح سلعة ومسألة جمهور الفن أيضاً تصبح قضية.. مسائل المحلية والعالمية في الفن لا تتحدد في أطرها الفنية فقط بل تتسع، ولكن الفن الحقيقي خارج الحدود، بل هو الوسيلة لفهم الآخر والارتباط به».

بهذه الإطلاقية والشمولية عبرت الناقدة التركية عن لغة الفن وضرورة ترسيخها لتمكن المجتمعات من التحاور، بل إن (سكينا أثينا) الباحثة اليونانية

في الجماليات ترى هذه اللغة «كائن حي متجدد، متغير، متطور باستمرار تتداخل فيه العناصر القديمة بالجديدة، ويتقبل الفن بذلك باستمرار التجارب الحية الدينامية.. وكل جيل فني له تعابيره وخبراته.. الفن خير أسلوب للتعبير بين الشعوب وأفضل وسيلة للتخاطب الرفيع المستوى المعبر عن بيئة محددة.. والفنان يظهر سماته وخصوصيته وذاته فيما يرسم مشكلاً (هويته) ولا ينبغي أن ننظر إلى الهوية كعازل بين الفنان والعالم».

هذه المسألة طرحت في ندوة دولية نسقتها في الدورة الرابعة لبينالي الشارقة (أبريل ١٩٩٩) وقد تحدث العديد من الباحثين والفنانين العرب والأجانب حول هذه القضايا زاد على الستين مشاركاً في محاور كنت قد أعددتها آنذاك حول ميل المغلوب لمحاكاة الغالب في العلاقة مع الغرب والانبهار به، والإعلائية في تفسير العلاقة مع الآخر، والأنا والآخر وسبل صياغة الهوية، وما يتعلق بالعولمة وتحديات القرن الحالي وغيرها من المحاور التي تشترك في تطلعاتها لتمتين جسور اكتشاف الفن وتسهيل علاقته بالحياة لتجاوز مشقات التطوير التي تقتضي الرؤية والتعبير عن هذه الرؤية وكل ما يحلم المبدع بتحقيقه دون كثير حاجة للبرهان على التصاقه به وانبثاقه منه، باعتبار الإبداع الطاقة الخلاقة للإنسانية التي تنتج الثقافة والفنون والحضارة.

هاريوايشيرو، رئيس فرع اتحاد النقاد التشكيليين العالمي في اليابان يؤكد إن معنى الهوية في الفنون الآسيوية مركب ويصعب استيعابه، ويقارن في ندوة للاتحاد أقيمت في اليابان بين الفن الصيني والفن الياباني على سبيل المثال لتأكيد وجهة نظره، وفي الوقت الذي يرى إن الحداثة الصينية موقوفة على العروض الخارجية، في اليابان وكوريا وتايوان وغيرها فإن فنون التنصيبات وفنون الأرض وغيرها هي فنون ليست مقبولة في الصين وعلى هذا الأساس فان تقسيم (ليكسيانتينج) هذا الفن إلى ثلاثة مستويات هو التقسيم الصحيح، الأول: الواقعية وما يساندها أكاديمياً، الثاني: تصوير «الأدباء» الذي يسعى لإحياء وتطوير التراث والثالث: كل ما ينشد الحداثة.

ويؤكد (ايشيرو) بأن التصوير الصيني يتميز عن مثيله في اليابان بأن الأول وعبر دارسيه الذين تلقوا تعليمهم في الغرب، تمكن من صياغة توجه واضح إلى التراث والرسم الوطني بينما شكل التصوير التراثي في اليابان اتجاهين منفصلين كون الثقافة اليابانية ومنذ القدم كانت أقدر على تمثل وقبول الثقافة الأجنبية، وهذا ما دعم سبل التحديث في المجتمع الياباني وجعلها بطيئة في المجتمع الصيني، إلا أن كلا المجتمعين كانت لهما شروطهما لاصطدام محاولات التحديث بالوعي النقدي فيها.

ويضيف الباحث بأن ذات الشيء ينطبق على الفنانين الصينيين في الخارج حسب مقال لـــ (جون كلارك) من جامعة سيدني في استراليا، كان قد ذكر فيه: «الفنانون الذين يفكرون بالعودة إلى الأراضي الصينية في المستقبل يختارون تصوير المناظر الطبيعية، وهذا الأمر وإن بدا في ظاهره بأنه اختيار فني فإنه في عمقه اختيار سياسي لمن لانية لديهم في العودة إلى الوطن إذ تسكنهم مسألة الهوية الوطنية. ولهذا فهم دائماً بحاجة إلى مساندة النقاد ومنظمي المعارض حيث يعيشون للتعريف بهم وبفنهم الذي يختلف في بعض جوانبه بما هو متحقق على الأراضي الصينية، حيث يمكن الحديث عن ضيق أفق النقد بموازاة وقائع الفن الصيني الذي يتحرك في أطر غير معلنة أو أنها لا تلقى القبول الرسمي على أساس أن هذه الطليعة هي نتاج السيطرة الغربية على الفنون (وهي التي نجحت في تصدير الفن الصيني لاحقاً)، ولعل هذه الفكرة تتسع أحياناً في جنوب شرق آسيا أيضاً حيث يركز أغلب الفنانين على الاستمرار بتصوير الأساطير وفنون العرض التراثية التقليدية ليصوروا مباشرة تناقضات بلدانهم بدل أن يشكلوا امتداداً للحداثة المحيطة بهم.

إن الدعوات الخارجية للفنانين في الصين تتيح لهم اليوم الوقوف أكثر على المتغيرات، كما إن مثل هذه الدعوات في السنوات الأخيرة أتاحت لهم انتشاراً واسعاً في اليابان وكوريا الجنوبية والولايات المتحدة وفي عروض الدول الأوروبية كبينالي فينيسيا حيث دعي الفنان الصيني كاي جوكسيانج ليشارك في موضوعة (الماضي، الحاضر، المستقبل) كما دعي ثلاثة فنانين لبينالي ليون،

وهنا يجب أن نفهم القصور الأوروبي والدافع القوي لديهم لإحياء قوتهم الثقافية بمواجهة الولايات المتحدة، وهو طموح دعمه تشكيل السوق المشتركة.

ويستغرب الباحث هاريوا يشير ومما كتبته منسقة (الدوكومينتا) كاترين ديفيد بأنه ليس هناك داع لشمل الفنانين الحداثويين من العالم الثالث في المعرض لأنهم - بشكل أو آخر - في مواقع بيروقراطية. ولعل هذا السبب يدعو العديد من الجهات في مختلف أنحاء العالم لإنشاء وإحداث منظمات ومؤسسات تحمي فنونها من جهة وتوثق لها وتدفع بها للمشاركة في المحافل الدولية من جهة أخرى، وهذا ما كان حين أعلن عن تأسيس المركز العربي للفنون في الشارقة الذي يدفع في توجهات لاختراق الحدود وجعل الفن العربي يشارك في مختلف التظاهرات والأنشطة الدولية إسهاما في حوار حضاري إنساني، كما أن مؤسسة اليابان لمركز آسيا دعت في الخريف الماضي إلى إعادة النظر في الفن الآسيوي المعاصر، واقترح في هذا المجال ناقد تايلاندي إنشاء منظمة دولية مشتركة لتدفع بإشراك الفنانين الآسيويين في المعارض الدولية في أوروبا. كما أن أولوية العمل الآسيوي المشترك سيمكن النقاد والفنانين من خلق حوار وتعاون في أرجاء المعمورة عبر صياغة تصور استراتيجي للانتشار والانطلاق في المعارض الدولية التي تشكل صورة العالم والتي يجب أن تكون كافة الشعوب ضمن مقومات وجودها.

في هذا الإطار تأتي الأنشطة الدولية في المناطق المختلفة من العالم كالبيناليات المختلفة في اليابان ومصر والإمارات وبنجلاديش وألمانيا وغيرها الكثير ممن لا تتوفر في أنشطتهم المواصفات الدولية الفعلية، كما أن الملتقيات النحتية والغرافيكية الدولية، المؤتمرات البحثية، وغير ذلك مما يمكن أن يؤكد القلق المتنامي لدى المجتمعات لاختراق عزلتها واحتلال موقع لها في التعبير عن هويتها وطريقة تفكيرها والخروج بالتالي من الأطر التقليدية التي حاصرتها..

كما أن ما نلمسه اليوم في بعض الدول الأوروبية كفرنسا على سبيل المثال مما تستشعره من خطر على ثقافتها وفنونها بمواجهة المتغيرات الدولية

يصب في ذات الاتجاه لأنها تخاف على تراثها وثقافتها وبالتالي فهي تحرص على أسلوب حياتها ونمط تفكير مجتمعها، وعلى غرار حكاية الصراع الحضاري الإنساني تهمس إبداعات الشعوب بخطر الذوبان ورياح التنوع واعتبار التقليد وسيطاً قابلاً للنقض إذ يستحيل وراثة الذاكرة دون نفي هذا التقليد، كخطوة أولى للتطوير.

الناقدة كاثرين وبستر تؤكد في بحث لها دعته التعبير عن الذات في محيط الثقافات بأن الفن النيوزيلندي يجهد في بناء هويته، ولكنه يجد النجاحات والتقدير دولياً، ويجد في الوقت ذاته معنى لعيوب ومساوئ البعد عن مركز العالم الفنية، ومن لا يعي ذلك يهاجر في بلدان العالم. تركيبة سكان نيوزيلندا وجغرافيتها وفترة الاستعمار تشكل بعض ملامح صراعها من أجل الهوية، لغة إنجليزية (لغة مستعمر)، أقلية سكانية أصلية (الماوري)، مهاجرون من أوروبا وآسيا مبكراً جداً تقاليد وعادات أو روبية..

كل ذلك تنهض إليه روح قومية جديدة لتجد صوتها الجديد وتتعلم أغنيتها وفنها.. لقد وجد تدريجياً ذلك الفنان الذي يعبر عن بيئة خاصة في منطقة جزر المحيط الهادي، ويحاول أن يظهر للآخرين تلك الخاصية المحلية ضمن خليط هجين من ثقافات أوروبية وآسيوية، ليجد موقعاً بين الثقافات لهوية قومية ناهضة.. ألا تستحق ذلك؟!

قد تلزم اليوم بعض كلمات التحذير قبل أن تنهي الأفكار الفلسفية ترسيم حدودها واعتبار ما يحصل رؤيا شاملة لأحوال الهوية والذاكرة في إطار الاستشقاقات العولمية والتي يمكن ألا تتعدى التمهيد لما هو أوسع تدميراً حسب الترتيب الزمني لأولويات المستقبل، فجاذبية التغيير والتطوير تلغي في تحركها الكثير من التفاصيل الجمالية للفكر الاجتماعي كما أن شمولية التصنيع تتضمن بوضوح جوانب تدميرية للتقاليد التي تسبقه.. وفي هذا المقام يذكر (ايشيرو) في مقال له قصة شخصية حدثت معه فيكتب:

«في العام ١٩٨٠ دعوت أدونيس. الصديق السوري الذي يعد من أبرز الشعراء العرب، وهو يعيش في باريس ويدّرس في السوربون، دعوته

للمشاركة في حوار مفتوح في يوكوهاما وكيوتو، وقد أبدى أسفه حينذاك للحالة الصناعية المتأمركة التي وصلت إليها اليابان في الوقت الذي تمتلك فيه تقاليد قديمة ورفيعة في أماكن مثل يوكوهاما وكيوتو وغيرها،

وخلال رحلة العودة بالقطار من كيوتو إلى طوكي وأشرت لأدونيس بأن رحلة القطار هذه كانت تستغرق نصف يوم وتتطلب المبيت في كيوتو، بينما لا تستغرق اليوم سوى ثلاث ساعات في القطار المدعو«القذيفة»، قلت له بأن كثرة العمل ضخمت الشعور بأن العالم قد غدا مقراً مؤقتاً، وأن الحياة تعدو وتتلاشى، وبعيداً عن مناقضة الحساسيات التقليدية فالتصنع موجود في ذات الوقت، ولهذا قلت لأدونيس بأنه نصف محق ونصف مخطئ، وحين سمع كلماتي أطرق تائهاً في أفكاره ومشاعره المتناقضة، وقد بدا ذلك جلياً على وجهه.

في جانب من الفن الحديث يكون الاثنان متصلان، التصنيع والتقليد، ولهذا أشار (كوندو) بأنه عندما تتوفر عناصر تقليدية في التنصيبات فإنه يمكن اعتبار أن الاستشهاد بها وإعادة إنتاجها إنما يتم على ذات مستوى العناصر الحديثة، وقد يكون هذا ما دعا (ميناميشيما هيتوشي) لانتقاد عدم جدوى البحث المحموم لأفواج من اليابانيين عن هوية فردية، وإذا افترضنا بان دوافعه لهذا الأمر كانت سليمة فان نبذه للهوية الوطنية لذاتها هو إما تهور أو أنه أمر لا يطابق الواقع.

الهوية والذاكرة في التجربة التشكيلية الصينية

الذاكرة مشروع الذات في اختياراتها التحررية والانقلابية، لبناء دور نقدي للإبداع، وعندما نتمكن من بناء وإدارة هذا الدور تكون هذه الذات على أبواب إرادة تحقق لها التحول من هيئة إلى أخرى، أي بناء دفاع بصري يعزز التدرج في القبول وتجاوز القيود المفروضة ومن ضمنها التداول المعاصر للأفكار التشكيلية التي تتكامل بفعل التجربة والممارسة والتراكم، وبفعل المزج بين التاريخ وسلطان الواقع لإنجاز ما يمكن تعريفه استناداً إلى

المعطيات الفكرية والفلسفية التي تشغل العصر وتمهد للأسباب التي تضم خبرات الإبداع الذاتية إلى المنجز الشامل، وهذا ما كنت أشرت إليه في المقال الأول بالتصور الذي تتجزه التجارب الوطنية والقومية لنقل تجاربها التشكيلية إلى المحافل المركزية لوضع التاريخ الذاكراتي جنباً إلى جنب مع التاريخ الشخصي للفنانين، أي إبراز التقاليد الثقافية التشكيلية في صعودها بالاستناد على حجم العمل المنجز وصدقه في التعبير عن الرغبة في الإنجاز لإبراز إمكانات التكيف مع نظم الإبداع الإنسانية التي تتجلى في الدعوة إلى الهوية حيناً والنأي عنها حيناً..

التركيز على القيم المشتركة وتحويل الروح إلى قوى سياسية، ولعل ما تواجهه الدول الصناعية الكبرى يدل على أنها لا تسير في اتجاه التحضر قدر ما تدمر مجتمعاتها، إذ أن توحيد الماضي والمستقبل يسحق الحاضر ويلغي الفضاء العام الذي تتخبط فيه الاختيارات العامة.. وليست الحرية الشخصية وحدها هي التي تدمر، بل إن الانتماءات الثقافية تدمر كذلك، الشمولية تدمر المجتمع كشبكة من العلاقات الاجتماعية المنظمة حول قدرة متزايدة على الإنتاج، وتستبدل بها تعبئة هوية لخدمة قوة جماعية.. ويحل التاريخ محل المجتمع.

هذا ما يراه آلان تورين في فقده للحداثة، أما الناقد التشكيلي الصيني «لي تسيانج تشينج» فانه يرى بأن الصينيين قد تعرضوا خلال القرن العشرين - وخاصة المثقفين - وبشكل مستمر للتأثير الجسيم لما يمكن دعوته التفتيت الثقافي، وبذات الوقت فإن انهيار الثقافة قد لعب دوراً فاعلاً أدى بالناس للبحث والتحول إلى هوية جديدة، وبالتحديد التحول إلى نظام جديد من القيم الثقافية.

وقد ارتكز اختيار الصين للواقعية في بداية القرن المنصرم على مفهوم جديد يهدف للمشاركة في العالم الحقيقي، والذي كان يختلف آنذاك عن فلسفة الانعزال التي انطوت عليها ثقافة الأدباء التقليدية، ولعل في عدم اختيار الصين للفنون الحديثة التي كانت رائجة في الغرب، إن المفكرين والفنانين في

تلك الأيام قد آمنوا بأن الفن الغربي الحديث والرسم الصيني بحسب تقاليد الأدباء منحازان للفرشاة الحرة وللتعبير الذاتي وأنهما بعيدان عن الواقعية وعن الواقع الموضوعي، ويمكن ببساطة القول إن تلك الضربات الحرة إنما تمثل الذاتية والهرب من الواقع، والانعزال، بينما تمثل الواقعية الموضوعية المشاركة في الواقع، والاستنارة، وقد شكل هذا الخيار نقطة البداية بالنسبة للجهود الصينية في بنائها هويتها الجديدة.

شكل الاهتمام بصياغة هذه الهوية، الأمل في فتوحات تتجاوز المجتمع التقليدي آنذاك، وكأن قوة التحرر إنما تكمن في الرؤية الجديدة التي ستحمل مصالح الأيديولوجيا، وتنقل الذات الإبداعية خارج حدودها والتنعم فيما بعد بمرحلة يخيل للناس فيها بما تولده الأعمال المنجزة من متعة في حين كان العالم يهرول في أزمة مختلفة تكلله شهوة الاستهلاك، باحثاً عن أجزائه المتشظية.. وقد ترتب على التفكير الجمالي والبصري في الصين أن يقدم نظام قيم يتناسب والأفكار العامة المطروحة بإدخال أسلوب فني جديد، فظهرت الواقعية على السطح إذ صاغها «ماو» على هيئة واقعية ثورية بخصائص صينية مميزة، ورغم هذا التحويل الأيديولوجي فان شروط الواقعية ذاتها بقيت دون تغيير.. أي منذ الثورة الفرنسية وما تلاها في الثورة الروسية، والنازية، وعصر لينين وستالين وما جرى في الصين خلال الحقب الوطنية وفي فترة ماو، حتى الثورة الثقافية الكبرى.. التزمت الواقعية في الفن وباستمرار بوجهة النظر الإجرائية والسياسية التي فرضتها أيديولوجيا الدولة، فهي لم تمتلك نظام قيم جمالية يمكنها استغلاله وتحقيقه.

ولقبول الصين هذا التصور، والإقرار به أسباب وعوامل لا شك يعزوها الباحث «تشينج» إلى عوامل ثقافية ذاتية قادت الفن باتجاه ما يعبر عنه في المقولات والشعارات «يجب أن يروج الفن للأخلاق» أو «روج للأخلاق بتلقين الدروس».

منذ سلالة السونج، وتصوير الأدباء المثقفين، وما كان يشكل التيار الرئيسي من الفن الصيني، انفصلت الأخلاق عن التصور المنفعي للفنون،

إضافة إلى أن الفن الصيني - من الناحية الجمالية - لم يسع للإخلاص للحقيقة الموضوعية كالواقعية الغربية وذلك راجع للروابط الحميمية بينه وبين فن الخط.. وفي هذا المجال فان الحرية المميزة لحساسية الفنانين الأفراد كانت أشمل في الفنون الصينية، والحرية في هذا المقام تمثل بالتأكيد العنصر الأكثر أهمية في الفن.

لمدة نصف قرن، منذ العام ١٩٣٠ عندما ظهر أسلوب الرسم بالحبر المرتكز على الواقعية وحتى أواخر السبعينيات عندما انتهت الثورة الثقافية الكبرى، بقي هذا الأسلوب هو المسيطر في تيار الواقعية، إلا أنه لا يمكن أن نغفل بأن وجهة النظر التقليدية «تراث الأدباء» قد استمرت في التعبير عن رأيها بطريقة أو بأخرى، وقد استطاعت بعد الثورة الثقافية الحصول على الموافقة من السلطات بالقفز إلى مكانها الصحيح ليبقى السؤال: هل تستطيع هذه الشجرة التي شاخت وهي تحمل ندوب المعارك أن تزهر ثانية؟.

في نهاية السبعينيات برزت ما يدعوها «لي تسيانج تشينج» بفترة التفتيت الثقافي الثانية، الصدام الذي أججته التغيرات في الغرب، والتي انتشرت كالهشيم في النار عابرة الأرض نتيجة حلول عصر المعلومات والتطورات الدولية على الساحة السياسية والاقتصادية والثقافية والتي سرع من وتيرتها مقولات العولمة، ما اضطر الصين لفتح أبوابها مرة أخرى ليكتشف الصينيون الهوة الشاسعة التي تفصلهم عن العالم ووجد الفنانون أنفسهم منقطعين - بلا رجاء - عن الفن العالمي.

ويقع اللوم في تفتت القيم الثقافية الصينية إلى حقيقة أن اتجاهات إبداع الفنون العصرية بمجملها «تقاليد التصوير بالحبر حسب تراث الأدباء - الواقعية المحدثة - والحداثة» لم تتمكن من صياغة نظام تحولها من الثقافة التقليدية إلى ما ندعوه اليوم الفن المعاصر، وفي معظم الحالات فإن تلك الأساليب بقيت متباعدة عن بعضها، بل إنها كانت تصطدم فيما بينها باستمرار، الأمر الذي كان يشتت طاقات المبدعين ويدعوهم للاعتماد على قوى من خارج ساحة الفن لمساندتهم.

فالواقعية، إلى جانب التصوير التقليدي بالحبر، مثلا دون شك التيار الرسمي القويم لتقاليد القومية الصينية، وللثورية في العصر الحديث. وقليل جداً من الفنانين الممثلين لهذه الأساليب يهتمون بمواجهة القضايا التي يتعرض لها عالمهم فيعيدون تشكيلها لتغدو في إطار الفن المعاصر، ويمكن القول بأن «التكنيك» وتحسينه مازال يشكل هدفاً للفن في الصين، والسبب يكمن في أن الصين غير قادرة على بناء نظام قيم يتناسب وثقافتها المعاصرة الخاصة، فهي مازالت متعلقة بأطلال المدارس الفنية المختلفة وببعض الجماليات الكلاسيكية المنفصلة عن الواقع، واقع الناس المعاصرين.

الفن المعاصر، الذي تأثر بالفن الغربي الحديث والمعاصر، يقدم وعوداً براقة في عالم الفن الصيني، لدعوته إلى استقلالية الفن وإلى طريق الحداثة، والمحاولات لا تتوقف اليوم للانعتاق من الأغلال الفنية التي فرضتها أوروبية الدولة في الفترات السابقة، ولهذا فقد بات يبحث عن قيمه الخاصة والعودة إلى فضاءاته الثقافية، والأمكنة النابضة بالروح والعقلية المعاصرة، ولعل التحدي الكبير الذي يواجهه الفن الصيني اليوم وهو يستوعب التجربة الغربية ومدى تأثيرها على الفنون هو نبذ الاحتواء في نظام القيم الغربي، فتطور الفن الصيني المعاصر خلال العشرين سنة الماضية كان أساساً عملية هضم وامتصاص لمفردات الفن الغربي الحديث والمعاصر، وبفترة وجيزة شاهدنا كيف قلد إجمالا كل الأساليب الغربية في القرن الماضي، وقد اعتمدت التيارات الفنية المختلفة في الصين في تشكلها على نوعية المعلومات القادمة من خارج البلاد وهذا ما أكد لظهورات التأثر بالعولمة وهيمنة الغرب.

وفي حين كان الفن والفنانون في الصين يسعون للانخراط في المتغيرات التي تؤسس لهوية معاصرة فان الخطر بدأ يعاود ظهوره فيما يمكن أن نعتبره استقطاباً شكلياً للفن الصيني في المحافل التشكيلية الدولية الغربية مثل بينالي فينيسيا والدوكومينتا في كاسل حيث بدت الأمور أكثر

تعقيداً، كان مقياس اختيار الأعمال استفادتها من الرموز الصينية السطحية والإشارة إلى الخصائص الفريدة التي يسهل فهمها، ولهذا نرى تصريحاً للناقد «تشينج» في المؤتمر الدولي لمنظمي المعارض الصينيين «أغسطس - ١٩٩٨» يقول فيه: «الأعمال الصينية التي تشارك في المعارض الكبرى الغربية لا تتعدى أن تكون مقبلات خفيفة على المائدة الدولية، فالمعارض نوع من اللعب، وتحكم العالم الفني الدولي القوانين الموضوعة بمفاهيم غربية ومحددة بالنظم الدولية السياسية، ولهذا يختار القائمون على مثل هذه المعارض «من الصين وغيرها» الأعمال الموافقة لحساسيتهم الخاصة، والمتشابكة بطريقة أو بأخرى مع النظم السياسية القائمة، وقد يختارون أعمالا محددة دون زيارة البلد المقصود، فعجائن المقبلات أسهل اختيار، وهي تطابق فكرة تذوق الغربيين للطعام الصيني، ودون أدنى شك فان للفن الصيني خصائصه الفريدة، والتطرق إليها يقود إلى مسالك شائكة كما هو الحال في تعريف المطبخ الصيني.

لا يريد الصينيون التشبث بأفكارهم وتقاليدهم إلى الأبد، ولابد أنهم كغيرهم من المحامل التشكيلية الدولية ينشدون الاستفادة من منطق تطور الحياة ولعلهم يودون الاستفادة من فرصة التحولات الدولية لوضع شروطهم لقواعد الجمال في فنونهم المعاصرة، وما يجب أن يقال هو إن الفن المعاصر لا يمكن أن ينعزل عن جمهوره في الصين، اليوم، وفي المستقبل، أو عن الحيز الجغرافي الشاسع الذي تمثله الصين.. للإنسانية كان القائمون على إعداد المعارض الدولية أو المشاركين بها يبدون ملاحظاتهم على لعبة أدق استيعاب لمفهوم الفنون الصينية الناهضة اليوم التي تؤسس لموضوعاتها وأساليبها وتقنياتها وبالتالي فهي تحاول أن تفرض هويتها في الحيز الكبير للعبة المعارض الدولية.

وفي كل الأحوال، ومهما اختلفت وجهات نظر الصينيين حول فنونهم، أو اختلفت مع آراء مثيلاتها في التجارب الآسيوية، فانه يجب الإشادة بالجهود

الساعية لطرح القضايا الجمالية على موائد البحث والمؤتمرات وإخضاع الخلافات لنقاش جاد فيما بينها من جهة، ثم فيما بين تلك الفنون وفنون الغرب التي تحاول تثبيت الثوابت، وتقويم الزمن لصالحها بابتداع آراء وسطية فيما بين الشرق وغرب الغرب «القارة الأمريكية»، حيث لم يعد النهوض الجمالي الآسيوي المبشر الوحيد بإزاحة المراكز عن مواقعها، فقد مارست أمريكا هذا الدور منذ ستينيات القرن الماضي، وهي تجني ثماره اليوم، تلك التي نجدها في آراء العديد من النقاد والأكاديميين والباحثين في قضايا الجمال في آسيا بحثاً عن مكان يتموضعون فيه في التاريخ الجمالي العالمي.

الناقد الياباني الشاب «ناواراجي نوي» يذكر في كتابه «اليابان، العالم المعاصر، الفن، بأن يابان ما بعد الحرب ليس لها تاريخ.. وإذ تشير مثل هذه المقولة إلى القدرية والأبواب المغلقة، فهو يسعى كغيره من الباحثين الشباب إلى حذف الوحشية من التاريخ، أي من الذاكرة، وهذا المنطق لا يخص شعباً دون آخر، ففي روسيا نشأت منذ البيروسترويكا ما يمكن دعوته «مدرسة الذاكرة» في الأدب، وهي مدرسة تحاول عبر الذكريات أن تعيد صياغة ما حدث، وهذا الأمر وارد أيضاً في أوروبا الشرقية رغم أن المشاكل لا يمكن حلها بتجاهلها أو الدعوة إلى حذفها من الذاكرة ونسيانها، فالطريق إلى الحرية والإبداع لا يكون إلا بالحفر عميقاً في جذور المشكلة، سواء في الصين أو في الفنون العربية، أو اليابانية أو غيرها مما يستحق التواصل معه لتخطي الأزمات التي تواجه الإنسان المعاصر، وتواجه فنونه وثقافته.

الضآلة الإنسانية،
الذوبان في الشمولية الساخنة للعولمة

كلمة مطر، أو برق، أو رعد.. كلمة كهف، أو بيت أو حتى ناطحة سحاب، كلمات طمأنينة، وسكينة، ودفء.. وكلمات أخرى كثيرة، بات ترددادها مثيرا للسخرية في عالم اليوم.. عالم الثورات المتوازية والمتقاطعة، الشفافة منها والقاتمة، التي لا تعبأ بالسحر أو الرقي أو الأشباح أو القوى المجهولة..

وكلمة ثورة في عمقها لا تعني إلا الصراع،

أو هي أفضل تجلياته الأيديولوجية.

لقد باتت الأرض بمجملها البيت الذي تلجأ إليه الأفكار، بعد أن ولى عصر الصراع على النار أو الكهف أو النبتة، وضاعت المجموعات البشرية في فوضى النفي، وفوضى اللاحدود، والأمكنة مترامية الأطراف، حيث لا جغرافيا تحد خيال الأفكار، (فمن ثقافة العظام إلى ثقافة الفضاء) ومن ثقافة المسمار إلى ثقافة الإلكترونيات الدقيقة، ومن السماء باتساعها إلى شاشات الأرقام والحواسيب متعددة الجنسيات، والجميع يدفع ثمن المكان الجديد الذي سيختارونه في هذا العالم الجديد جداً، المكان الافتراضي الذي سيقنعنا جميعا - على هذا الكوكب - بأننا لا نملك حدوداً، لا نفسية ولا روحية.. لا وطنية ولا قومية. وستتآكل مقولات التاريخ حين سنكتشف عاجلاً فقدان الأنا في كافة أبعادها الوجودية.. كونها (التاريخ والهوية، والتحقق الحضاري، والذات العربية، والإسلامية).

والأسباب الداعية لهذا الفقد أكثر من أن تحصى أو تحصر في اتجاه واحد، فالإنسانية التي عاشت على خبرات بعضها البعض سواء بالولاية أو

بالتحاور أو التجاور أو الوصاية أو الانتداب أو الاستعمار أو الاغتصاب أو التبادل - وهذه العبارة لا تقتضي المعنى السياسي وحسب - فهي مدعوة بحكم وجودها للتجانس في الزمان والمكان كحال فنونها أو آدابها أو علومها لإثبات قدرتها على الاستمرار، ولتجديد جاذبيتها وتمركز هذه الجاذبية حول القيم التي سيطرحها التبدل الحاصل بفعل علاقته بالواقع المعيش. المتأثر بالتطورات الحاصلة في مناحي العلوم وسيطرة النظريات الجديدة التي يجهلها العالم الجديد المدعو للتغيير.

اختزال الأصوات

لم يحتج الغذاء إلى وصفات سحرية كي تؤمنه البشرية، وهي التي لم تستفد - حتى اليوم - إلا من واحد بالمائة من مساحة الأرض للاستثمار الغذائي، الأرض التي توفر الحقول الشاسعة لنمو الآلاف من الأنواع النباتية والحيوانية التي أسهمت في تطوير النظريات الغذائية. فمن مقولة من اليد إلى الفم، إلى الأمن الاقتصادي، إلى عصر التسليع في ظلال التسليح، بقيت اليد تحتل موقعها في الحوار الإنساني، سواء الإيجابي منه أو السلبي. فاليد التي كانت تقبض على السيف هي التي خطت بالتقنيات التي اختزنتها الفلسفة والعلوم الأولى أعادت صياغة الأصوات في أشكال متناهية الاختزال، ساعدت الإنسان على صياغة تاريخها، فكانت الأبجدية الأولى والرسم الأول وكل ما انطلق في رحلة الخبرة والتجربة.. بدءاً من الكهوف ومحاولة قراءة الرمزية التي تكرر اكتشافها في الشمال والجنوب، الشرق والغرب، وكل ما سيقودنا إلى فطرة الإنسان الأول الذي عالج موضوعاته بنفس السوية من الذكاء.

الإنسان المرتحل الذي سيهتدي فيما بعد إلى المركز وينشئ المركزية كمفهوم شامل هو ذاته الذي سيتمركز من أجل بناء الثقافة، التي بدأت بكتابة الأفكار لتاريخه ورسمه ونحته، بأدوات اخترعها، وطورها، وتبادلها مع المراكز المجاورة. ليعلن (عصر المدينة والفروق الطبقية والحقوق والواجبات) المدنية التي تميزت بالصروح المعمارية فائقة الدقة والخالدة على مر الأزمان، والتي

(شكلها على هيئة الأفكار ليأنس بها إلى ما سرقه من الآلهة).. أو الخوارق التي دجنها كالنار، أخت الشمس (رفيقة الأفكار في رحلته المعرفية على امتداد حياته التي يمضيها تحت سقف بيته، أو مشغله، أو معبده) الذي ميزه الفنان واعتنى به أيّما اعتناء. فزخرفه ووشاه ولونه ونحته وانتحى به بعيداً عن ماديات الدنيا وقشورها وزوائلها، ليصفي الوجدان الإنساني وينحو به باتجاه قداسة المبادئ والقيم التي حفزت الفنان على تجاوز آنيّة الزمان، ومظاهر العمل الفني، للارتقاء إلى الأبدي غير المحدود. معتمداً على فطنته ومعلوماته وتقاليده وأعرافه ومشاعره وأحاسيسه وتجاربه، وهو (يستعين بجسمه، وعلى الأخص بيده التي هي الأداة الدربة أو العصية لإنجازه).. والفنان الذي يعتمد على الفكري والبصري واليدوي إنما يحاول إقامة التوازن النهائي لموقعه التاريخي والجغرافي والمعرفي، باحثاً عن مصادر الأشياء والأشكال والرموز، كالمصدر التجريدي الذي يستنبط منه الأشكال، والمصدر الواقعي الذي أنشأه بمراقبة الطبيعة ومصادفاتها ومحتوياتها المختلفة من حيوان (المصدر التمثيلي) والمصدر الحسي الناشئ من الاحتياجات المهنية والنفعية.

يرى / رينيه هويج / من المجمع العلمي الفرنسي بأن (اليدوي والبصري والفكري في تبدل مستمر، فاليدوي يتطور مع تطور الأحوال العملية، والبصري مع تغير المظهر الذي تحدثه الأجيال المتعاقبة على الحياة. بيد أن الفكري هو الأكثر تجدداً في سير دائم هو سير الإنسان، ذلك أن الذي لا يفتر يتعادل هو الرأي الذي يبنيه الناس عن الواقع والتفسيرات التي يعطونها له. ومن هنا فكل شيء يكون مترابطاً في عهد معين، وقد لا يدرك المرء لأول وهلة الصلة بين العالم الذي يستنبط قوانين والفيلسوف الذي يضع نظريات والكاتب الذي يعرب عن انفعالاته وخواطره والفنان الذي يبدع صوراً أو أنغاماً..

على أن جميعهم في اللغة الخاصة لكل حسب نهجه، يعبرون عن نظرة زمانهم إلى الواقع.. ففي حقبة معينة يوافق فلسفتها وآدابها وعلمها، كما يوافق حالتها الاجتماعية والاقتصادية. ليس هذا وحسب بل إن أية محاولة لفهم فن

من الفنون تقتضي التعرف على نشأة الأفكار، حيث حكاية الفن هي حكاية الأفكار، والتعرف على المعمار مثلا يقتضي دراسة ظروف نشأة الأفكار ومدى احتياجه لتطوير أفكاره في انتقاله من الكهف إلى الكوخ المصنوع من أشجار الغابة ثم المسكن الذي أهّله للوقوف على أعتاب الحضارة، وارتباط هذه المراحل بالقنص في الحالة الأولى وبالرعي في الحالة الثانية والزراعة في الحالة الثالثة.

انتقال الإشارة

لابد من التنويه بأن العديد من الفترات الثقافية اتخذت أسماءها من أنماط الزخارف الفخارية التي أبدعها الفنانون.. ومع تذكر الوقائع الأولى لأسلافنا نتذكر ما كنت قد بدأته من حديث عن المطر والطمأنينة، واللحظات الحرجة التي جعلت الفنانين ينتقلون في التاريخ والجغرافيا، الزمان والمكان ويتغيرون بتغير المجتمعات ويتطورون بتطور الحضارات منذ اللحظة التي أمست بها الأفكار قطعة الصوان ونحت منها تمثالا إلى اللحظة التي يمكن فيها أن نحضر كل معارض العالم على الأنترنيت، والقاسم المشترك هو أننا مازلنا حتى اليوم نجهل الدافع الذي حدا بالإنسان الأول كي ينحت تمثاله مهما بالغت الفلسفة في إعطاء التبريرات للإجابة عن مثل هذا السؤال البسيط، وكذلك الدافع الذي يذهب بالناس اليوم لاكتساب الخبرات المكثفة المؤدية لاستنباط القيم الجمالية.. الحجر الأساس في صنع الحضارات.

إن إدانته عبر الوقائع الأولى لأسلافنا تعيد اللحظات الحرجة التي تجعل الفنانين - مثلا - ينتقلون من مكان إلى آخر، ولكل فنان أسبابه الخاصة التي لا تشبه غيرها، ولكنها تجتمع على قضايا ثابتة مثل ما أشار إليه فرانسيس جوردان في كتابه (دروس في الحماقة) حول مجموعة اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الذين عاشوا في الفترة نفسها ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية، وتضم القائمة أسماء

(دييجا، سيسلي، بيسارو، ماتيس، روو، دوفي، سيزان، مونيه، رنوار، روسو، جوجان، لوتريك، بونار) والواقع إن هذه الأسماء هي التي عاشت وعاش فنها من بعدها.

في حين أن (مجموعة لوحات المصورين الأكاديميين الذين - حظوا بالجوائز - لا تعدو أن تكون أكداسا من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة، والرياء المتخم) على حد تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل. الرسام ينتقل في المكان كي ينتقل بأفكاره، ولهذا فإن التساؤل يكون جاداً حين نتساءل عما جعل بيكاسو يهجر إسبانيا إلى باريس، ويجعل جوجان يهيم في تاهيتي ورامبوفي عدن، ومحمد عمر خليل في أمريكا، ومروان قصاب باشي في ألمانيا. الهولندي في فرنسا، والفرنسي في مصر والمصري في إيطاليا، والإيطالي في أمريكا.. ما الذي يدفع بالفنانين لتبادل مواقعهم وتنويعها، وفي أي إسار حضاري ومعرفي قاموا بإنتاج ما ساعد على تشكيل صورة واضحة لعصرهم، فمنحوه من الخصوصية ما زاد من التأثير بالمذاهب والاتجاهات التي تلتها، لنسدل الستار الحديدي على صرعاتها، وصراعات الفلسفة التي سادت معها لننفتح مرة أخرى على عصر جديد مازلنا نعيش إرهاصاته الأولى، ليعيد إلى الأذهان عصر الأسطورة.

أسطورة العولمة:

العالم كله صحراء.. أو يتمنى أن يكون كذلك، غربة تأكل أهلها، والأرقام هي نحن المجردون من قيمنا، المتشيؤون في أسواق الضآلة الإنسانية.. هل هذا ما ذكره اندريه مالرو (إن كل ما هو داخل الأفكار يتطلع إلى إبادة الأفكار).

العالم كله صحراء، وما يحف باقتصاده (حرب تفرض غاياتها على عصر الحضارات والثقافات والتقنيات والاتصالات. وبعد أن حلت الكتب المقدسة وكتب التاريخ والآداب والمعاجم مكان ميثولوجيا الشعوب القديمة)، يعود التاريخ ليفرض ميثولوجيا جديدة، ليست غايتها تفسير العالم، والعلاقة

الحيوية بموجوداته. بل هي ميثولوجيا لفرض (الطوفان السلعي الجديد) الذي يحيل كل شيء إلى (قيم جديدة) وحيل جديدة ومحاكمات جديدة تمحي فيها أدوار تعارفت الإنسانية على وجودها.

أسطورة التصحر، أسطورة الإلكترون، أسطورة الصورة، أسطورة الأرقام والإعلان والاتصال والانتقال وقتل المسافات وبروز مواهب اختراق الحدود وصياغة الذات الفردية في مواجهة (الفلسفات التي تحولت إلى إرث جامد، وتراث يمكن النظر إليه بحياء).. وقد يكون سؤالنا عن أنفسنا وعن ثقافتنا وفنوننا مثار جدال في إطار هذه الغيبة التي تفرضها ظروف عدم وضوح (النظرية العولمية) المطروحة بالرغم من الأحاديث والمؤتمرات والأبحاث والكتابات التي شغلت وتشغل بال المثقف العربي، واختلاف الرؤى حولها كحال الاختلاف على كل شيء، رسمياً وشعبياً وفردياً. فقد اختلفت آراؤنا حول الحداثة وما بعدها، وأعتقد أنه لم يطرح شيء على بساط البحث إلا واختلفنا فيه إلى ثلاثة اتجاهات: الأول مؤيد والثاني معارض والثالث توفيقي يدمج ويلغي. وهذا (الانشطار الثقافي) مميز أساس لهويتنا الحضارية، بدءاً من الموقف من قضايا (التثاقف) وخوض غمارها، إلى الرهانات على (التغريب) والموقف من التراث، ودور اللغة في بناء الأفكار معرفياً ومجتمعياً ومدنياً وتنظيم الحياة الثقافية والاجتماعية.

وأعتقد أني بإشارتي إلى اللغة إنما أعيد ما علّمه (دي سوسير) (بأنها منظومة من العلامات، ليس بينها وبين ما ترمز إليه علاقة طبيعية، بل علاقة اصطلاحية) إذ أنه تتغير العلاقات الاصطلاحية كليا بفعل المصطلحات الجديدة التي تفرضها القيم المتغيرة في ظلال (العولمة). وكان الفن محض نسخ للأشياء لحسر بعده الجمالي.. ويدقق (ستراوس) هذا التحديد المكاني في (فكره البري) فيقرر (إن الفن يقع من هذا المنظور في منتصف المسافة بين المعرفة العلمية والفكر الأسطوري أو السحري). فالفن هو الذي يؤمن عملية مرور الفرد من الطبيعة إلى الثقافة. على أن ما يهدد الهوية في العولمة هوما نعلمه عن قوامها، ومؤداها، وهي تعبر عن مظان الفرد وتذيبه في الجماعات

في محاولة لإعادة هيكلة الجماعة. وهذا ما يغيب عن إيديولوجيا العولمة الجديدة التي أساسها الفردية، وفقدان الخصوصية والهوية الوطنية والقومية، والذوبان في (الشمولية الساخنة) خارج الوظيفة الاجتماعية. والبروز عبر (الوهم) الذي يحيي البعد الامتلاكي لدى الأفكار وتضخيم ذاته التي لن تتآلف مع الذوات الأخرى. فتغيب التجمعات والجماعات والاتجاهات والنزعات ليبرز (الفنان المتوحد)..

لن نشهد ما شهدناه حين تحرك التيار الانطباعي ليرفض البعد الأكاديمي الضاغط بكليته على الفن الكلاسيكي، والقاضي بضرورة احترام النماذج عند مباشرة مواضيع العمل الفني. وضد هذه الأكاديمية راحت الانطباعية تلهث وراء الموضوع (النيئ والفج).. ومع ذلك، فإن هذا الموضوع النيء ظل موضوعا للتمثيل والتشخيص والتملك. ليس في أعمال ما اعترف عليه من رواد المذهب الانطباعي بل وامتداده في التاريخ حيث يمكن الملاحظة (على جدران كهف بيش - ميريل، وبجانب بقع حمراء، توضع أخيلة وطيوف اشتراطيه تنتهي بحدها الأقصى إلى مجموعة من الحيوانات، يمكن التعرف على حيوان الماموث، وفوق البقع الحمراء يمتد رسم طيفي يفسره الكثير من الاختصاصيين كرسم (انطباعي) مقلد للثور. صدر قوي ممتد إلى الأسفل، إلى مخروط يغطي رأسا منكسا، ونحن في هذه الحالة أمام ثور جاهز للهجوم).

الجوهر الجديد أبعد من رأي يان ايلينيك الأخير الوارد في كتابه (الفن البدائي) يمكن أن نقف على النماذج المتكررة أو الرموز والعلاقات التي تحولت فيما بعد إلى مفاهيم أولية شكلت جوهر الانطلاقات الفنية في العصور المختلفة، حيث (يشكل اختزال التعبير درجة غير منظورة في العلاقة مع الشكل الأصلي المستقل) والمنتمي إلى حدود سحيقة العلاقة مع الأشكال المميزة لأطراف ما ندعوه الهوية، أو مميزاتها الفنية لحضارة من الحضارات أو شعب من الشعوب. والتي تتكرر بإيقاع يقود للتأكيد على تفصيلات تولدها انطباعات التلقي لهذه الأشكال وفق أمزجة الشعوب واستعدادها الثقافي.

ولعل ما أشرنا إليه مما يمكن أن يهدد الهوية يمر عبر نزع الترابط الإيقاعي فيما بين المكونات الجمالية لهذه الأشكال، والذي يدفع إلى إلغاء كل ما يفسر الترابط بين المشاهد ومراحل الوصول إلى التقنيات النهائية لإنجاز مثل هذه الأصول التعبيرية. ولعل ما يشكل هدفا لقطع الصلة مع التطور التاريخي للفن، هو دفع الجهات المنتمية لإبداع هذا النوع من الفنون أو ذاك باتجاه الانحطاط، ومن ثم احتواء تلك الجهات تحت شعارات العصر وفنون العالم الواحد التي تدعي فيما تدعيه خلق الانسجام فيما بين الأصل والمفهوم، لبناء مصطلح مشترك، يفرض نفسه على العلاقات فيما بين الأفكار والطبيعة، يكون نبض هذه العلاقة وإيقاعها الشمولي الذي يرتقي بالشكل إلى مراحل التعبير عن الجوهر الجديد.

مفاهيم العولمة والرغبة بإعلاء صوتها الخشن على حالات التوازن التي حققتها الحضارات الإنسانية في تقلباتها العاصفة باتجاه تحويل الإنتاج الفني إلى سبيل تفكير ومعرفة حيث تكون طرق التعبير أو التفكير مستنبطة من الجوهر الاجتماعي، أي (ما راكمته الأجيال من خبرة تقرر مسبقاً أشكال حياة وفعل من يعيشون الآن). والذين يشكلون هدف الفكر العولمي الساعي لتقويض قوى النشاط الذاتي للمجتمعات البشرية، ودفع طاقتها الجمالية بكل ما اختزنته على مدى الأزمان للخروج من مساحة وعيها وتوترها الذاتي وحقول خيالها إلى يباب التشرد خارج حركة الواقع إلى ما يوصف بالواقع الأرفع أو الأسمى أو المطلق، الذي تمتلكه علوم المستقبل وليس حركة الحياة.. علوم المستقبل المهندسة لأساس مجتمع المعلومات العولمي.

الصورة الموترة

عالمنا متوتر إلى الصورة التي تجعل خطابه الفلسفي غائب برمته في حضور النزاعات السياسية على الأسواق، وتسليعه للثقافة وتحويلها إلى صناعات ثقافية تخضع للمعايير الجديدة التي تفرضها التناولات السياسية. من مثل وصف النظام الإعلامي بأنه نظام للإنتاج الصناعي.. (وقد بدأ عدد كبير

من الباحثين من جنسيات مختلفة إعادة النظر في الإشارة النقدية التي وضعها أصلا في عام ١٩٤٧ هوركيمر وأدورنو، حول الإنتاج الصناعي للسلع الثقافية، ثم تعميقها بواسطة التحاليل المنهجية.

أكد هؤلاء المفكرون الذين ينتمون إلى مدرسة فرانكفورت إن الثقافة (الجماهيرية) في القرن العشرين تنتج في ظروف مشابهة لظروف مصانع فورد للسيارات، والإنتاج الثقافي الذي يتم توزيعه بكميات كبيرة وبمواصفات قياسية ويكون متجانساً لا يتأثر وحده بهذه الظروف الصناعية في الإنتاج والتسويق. وإنما عملية الإبداع الثقافي نفسها يطرأ عليها تغيير عميق وتتأثر بمنطق الربح، وعندما حلل الباحثون المعاصرون العلاقات بين الظروف الاقتصادية وإنتاج الأشكال الثقافية، أكدوا على النقل الحاسم للمنطق الرأسمالي والفعلية التقنية في نظام تصنيع وانتشار المنتجات الثقافية التي يتم تداولها بواسطة وسائل الإعلام التقليدية، وبواسطة المخترعات التكنولوجية الجديدة في مجال الإعلام والاتصال، أو بواسطة بعض الصناعات المرتبطة بها مثل الإعلام والسياحة،(١)

إن المتحولات الثقافية التي أشرنا إليها، تكون خاضعة لسياسات ونظريات تحركها هيئات أو مؤسسات مكلفة أساساً للتحضير لهذه الانقلابات الأساسية في البنية البشرية، عن طريق إحداث طفرات في ماهية الأفكار (كنظرية الأفكار الجديد الموضوعة من قبل توربرت وايز ١٩٤٢ مؤسس علم الاتصال والتحكم - السيبرنتيكا)، هذه النظرية التي يتبعها شرح (الإيديولوجية الجديدة) للاتصال، وصولا إلى (المجتمع الاتصالي).. وبذلك فإن الأجهزة ستركز على مجتمع دون آخر، ضمن التعريفات المؤسسة للحلول العولمية المقبلة.

فمن مجتمع الاتصال، إلى مجتمع المعلومات، إلى المجتمع الإعلامي، إلى المجتمع المعولم الذي سيعصف بالتركيبات مجتمعة لصالح خصوصية المركزية المتسلطة، وبناء المجتمع الاستهلاكي عبر أجهزة (التسوق التفاعلي)

---

(١) (انظر ثورة الاتصال - فيليب بروثون - سيرج برو - دار المستقبل ١٩٩٣).

ليضحي العالم منساقاً تحت سطوة التقنية، وخاضعاً للمتعهدين متعددي الجنسيات وكبار العملاء الاقتصاديين الذين لن يمكن محاورتهم إلا عبر أجهزة الاتصال (أي من خلال قيم مختلفة تفرضها العلاقة الجديدة، أو الحوار الجديد فيما بيننا وبين الآلة الحديثة).

وطالما أن هذه الآلة متمركزة في الغرب، فإن الحديث عن المركزية الغربية سيبقى عنوانا رئيسياً في العلاقة بين الشمال والجنوب. وقد أدت البحوث ومراكزها ومفكروها - في الغرب - إلى توليد مجموعة هائلة من المصطلحات التي لا يمكن اعتبارها إلا نتاجا طبيعيا للنظرة الغربية التفوقية في إنتاج المعوقات الأساسية للوعي الإبداعي، سواء في قراءة ذاته، أو هويته، أو تكوينه الثقافي والروحي.. وبالتالي فإن هذه المفهومات النقدية والاصطلاحية تسلب من غير الغربي كينونته الإنسانية، وخصوصية فعله التاريخي والحضاري.

يذكر شكري عياد في كتابه المذاهب الأدبية والنقدية مختصراً صريحاً لأزمة الحداثيين العرب في جوهرها، وهو ما يمكن أن يتمم التوجه الغربي لتفكيك بنى الاكتشاف الإبداعي المعتمد أساساً على تجاربه.. إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي، وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية. وحضوره في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية. ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن.. فالحداثي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية.. الخطر في بيئته العربية.. يأتيه من كونه غير مفهوم في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقي، ويظل الحداثي الغربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضاً، لأنه يحطم قيوداً لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات.

هذه الأخرى تؤكد ازدواجية الموقف الثقافي بين الولاء والانعتاق للمركزية الغربية، وقد كانت الحداثة الغربية مرتبطة إلى أبعد الحدود بهذه المفاهيم، مع النهوض الاستعماري الغربي، وفرض قيم المجتمع الصناعي على الشعوب الأخرى بالقوة. تحقيقاً لمفاهيم نشر الذات الغربية ذاك الوقت، بدعوى الحداثة المتمثلة في تحقيق الحلم الغربي بالانتشار، عبر (الثقافة والعلم والقوة) لفرض أوروبا كموجه للحضارة التي تولد القيم والمعايير والنظريات. فنرى إلى أي مدى تم ربط الحركات الإبداعية بها، وكذلك النظرات الفلسفية والتحليلية. وسيكون تاريخ الفن - مثلاً - شاهداً أساسياً على هذا الربط، متمثلا منذ البداية في رحلات الفنانين إلى الشرق، وتأكيد أن نظرتهم تقع في حدود (الاكتشاف) المتساوق مع (الاكتشاف الجغرافي) الذي ادعته الأساطيل والجيوش والغزوات التي توجهت إلى جنوب وشرق المتوسط، وهذا ما تم فعلاً منذ توجه ديلاكروا وكلي وجوستاف كليمت وماتيس وبيكاسو.. وكافة الفنانين في تلك البلدان للاطلاع على خصائصنا حين رافقوا رحلات الغزاة، أو حين قاموا بذلك لأهداف معرفية خالصة، ليقدم الجميع صورة سياحية للشرق تفرغه من محتواه الروحي، وتقدمه كطبق مبهر للمتلقي الغربي القابع في تلافيف الغريزة المادية، وروائحها المنطلقة من التصور القاصر لحكايات ألف ليلة وليلة، التي تضيء (مجتمعات خام) لا تعدو كونها أدوات لإبراز المركزية الغربية كمؤسس للحضارة الإنسانية بتجاهل الحضارات الأخرى (العربية والإسلامية والكونفوشية والفرعونية والفينيقية.. وغيرها)، وتدعم الحضارة الغربية (الرومانية واليونانية) كأسس لقراءة التاريخ، بالاعتماد على منتجاتها وفنونها وفلسفتها، ولبناء ركائز جديدة لعلوم الاستشراق التي أحدثتها المركزية الغربية لتغيير حقائق الدلالة والبنية، عبر نظرة إستراتيجية متكاملة، وضعها الغرب، وحققها في فترة من الفترات دون أن يعبأ بتجربة أو خصوصية أو مفاهيم وقيم الآخر.. أي آخر.

استلاب الواقع

إن الواقع التشكيلي في شرق آسيا واليابان - اليوم - سيكون مثالاً واضحاً للاستلاب الواقع على العمل الفني في تلك البلدان، بدءاً من طريقة إنشاء الصالة المعنية بعرض الأعمال الفنية، وانتهاء بأساليب واتجاهات الإنتاج، الذي يبدي تبعية واضحة تفرضها العلاقة الاستلابية فيما بين المركزية الغربية وفلسفة المجتمعات الأخرى في صياغة ذاتها، بما يحدد هويتها وسبل ممارستها لفعالياتها العامة.

يتم ذلك في إسارها المجتمع الاستهلاكي المعولم الذي يحدد قيمه ومنتجاته. (وقد استكمل هذا النظام بنيانه عبر تطويره لعلوم تطمح إلى احتواء الأزمنة الاجتماعية والتاريخية في طيات ما بناه من مذاهب فكرية مختلفة تقدم نفسها أساساً مرجعية لأية محاولة تستهدف النظر في سنن هذا النظام وسياقات تشكله، وطرق اشتغاله المختلفة.

وإذا كانت هذه العلوم تطرح نفسها أداة كاشفة لأغوار هذا النظام وما يختزنه من عناصر مستترة، وتيارات دالة على معالم توازنه وتطويره ونقاط اختلاله وأزماته. فإن هذه العلوم لا تخرج عن كونها أنظمة معرفية مشدودة إلى رحى النظام الأكثر ثباتاً وديمومة، فهي في جهدها الدؤوب لالتقاط سنين وإيقاعات المادة المتكسرة، تبقى عيناً يقظة، ترهف السمع والنظر في تعيين ورصد التقلبات، والمساهمة في إعادة ضبطها بما يتناسب مع الأسس العامة الناظمة لمسار التحولات والتغييرات الحادثة)[١].

فالنظرة المتفوقة إلى إبداعاتنا لا تخرج عن كونها نظرة مبنية على مجموعة الإشارات المسبقة التي قسمت العالم إلى قسمين غير متكافئين، قسم ناظم للحضارة وقسم مستهلك لها. الأول يتمثل بالمجتمع الغربي الحديث والثاني بباقي المجتمعات الإنسانية الجامدة، التي من المفترض أن تكون معطلة الإمكانات منشغلة عن شئون الإبداع التي تطور الواقع وترسم خطواته إلى المستقبل.

---

(١) (الإبداعي في منظور الفكر العربي الحديث - د. حسن الضيعة - ص ١٣٠).

وما يهم في هذا المقام تحويل المجتمعات الأخرى إلى مجتمعات استهلاكية، ومن وجهة نظرهم فإن (انشغال المرء بالفنون والآداب وشئون الفكر، يؤدي حتماً إلى تقليل استهلاكه من الخدمات والسلع، فالإنسان الذي تتركز اهتماماته على احتياجاته العقلية والروحية سيكون سعيدا أن هو خلا بنفسه في داره يقرأ أو يفكر أو يستمع إلى الموسيقى أو يمارس هواية. أما من لا تشغل ذهنه اهتمامات عقلية أو فنية فعادة ما يصاب بملل قاتل إن هو لزم داره، ولا تفلح أفكاره في صرف الملل عنه، فيلجأ عندئذ من أجل الترفيه عن نفسه إلى شراء سلع يحسب أنها تعوضه عن فقره الروحي.. مثل هذا الشخص هو المستهلك الأمثل وهو الهدف الذي يستهدفه أرباب الصناعة والتجارة وتخاطبه إعلاناتهم وهو الخليق بالرعاية والتشجيع والجدير بالثناء)[١]... بينما يبقى المثقف عرضة للسخرية، وهدفاً للازدراء يجب تعطيل قواه الحيوية، والتطويرية، والانفعالية..

ألم يقل سقراط هذه العبارة أثناء تجواله في السوق (ألا ما أكثر الأشياء التي لا أريدها).

---

(١) (جريدة الحياة - العدد ١٣١٥ - حسن أحمد أمين)

فراديس النظر الافتراضية

جبروت الوهم:

في مكتبة الوعي الإنساني تصنيفات للنهايات، تحملها الصور الذهنية من جيل إلى آخر بتأسيس الرمز كمفهوم وكخطاب لا يخرج عن قياسات الصورة التي فصلت كي لا تتناقض وإمكانات إدراكها. ولوعي هذه النهايات لا بد من ضبط مجالاتها الشمولية التي تقتضي إدراك اللحظة المانحة ليقظة معناها. والمعنى المقصود للنهاية مرتبط بتفاصيل الموت والفناء مثلما يكون مرتبطاً بولادة شرعية لصورة تحمل مخطط خلقها وقالب بنائها وصيغ البيئة التي تُستقبل في حُضنها.

النهاية صلة بين النفي والإثبات، التدمير والبناء، الأسر والتحرر، ومن هذا العطف بين المتناقضين - المتماثلين تبدأ حقبة التصور التي تمليها عمارة الصورة وفلسفة تجذيرها من جديد في الثقافة والفكر والمستقبل. باعتبار أن كل منها يشكل بؤرة إشكالية للنقاش وردّ الإنزياحات إلى مواقع قد لا تكوّن مواقعها، إلا أنها تؤكد عمق التساؤل عن المرجعيات التي يقتضيها التصور لتوجيه الأحاسيس وصياغتها خارج طرق التجريب التي اعتادت المعارف اكتشافها.

كان من المذهل تصور المكائن في بداية العصر الصناعي، بل كانت صورة المدن خارج مفهوم المكائن قصية على استيعاب فهم صلتها فيما بعد بالحروب التي نشأت عن ضرورة إيجاد أسواق لمنتجاتها، ولنقل إن الصورة في تصميمها للمكائن لم تكن أكثر دقة من تصميمها للأسواق، ثم خطت النماذج في اعتبار السرعة حلة زمنية، وعلى الصورة أن تجاريها بالتقاط أهم ما في خصائصها من حركة وتنظيم.

وبمحاذاة الاتصال الذي قدمته الآلة المتحركة في اختراقها للزمن والمجال والجغرافيا والفضاء، سعت الصورة لاستكمال تاريخ وقائع تنافرها مع الثبات. إلا مع الوهم الذي تفرضه جذورها العميقة في التاريخ الإنساني، ليبقى سرد هذا الوهم هو الأساس الذي تتطور عبره الصورة في حكايات اتصال الأشياء والموجودات ببعضها البعض، كاتصال الناس ببعضهم، واتصال الأشخاص بأنفسهم، واتصال الناس بمحيطهم وثقافتهم ورموزهم، وغير ذلك مما يستحيل عرضه.

وفي الإشارة إلى صورة اتصال الكائنات بفضائها نرى التكامل بين الشكل والتاريخ - وخاصة - في تعيين الأوهام المؤقتة، التي تقتضي الإيغال في الزمن للوقوف على أوهام إطلاقية تكونها عمارة المفاهيم المتراكمة في فردوس التصور، حتى لوكان المتصوّر تائهاً في بناء لغزي من المقرنصات اللامتناهية، أو عبر إحالة مؤقتة في التاريخ الشخصي للعمائر والمدن والمجتمعات. فقد بلغت جبروت الوهم ووقفت عليه في بهوين فضائيين: الأول فضاء تاريخي والآخر مكاني، إذ أمضيت يوماً كاملاً من الصباح حتى المساء في مدينة صفاقس القديمة في تونس، وقد دخلتها من بوابة البحر القوسية العالية لأضيع في أزقتها الرحمية في عودة إلى ظلمة التاريخ وتقشف فضائه وثقل أسواره، أما الفضاء الآخر فكان صورة جلية لفضاء مكاني تمتد أساساته في موقعين: الأول وهمي بإطلاق، والآخر سري في رقته وخفته... صنعاء القديمة، باب اليمن، النوافذ التي تطوي الهواء في منظر تتعدد رؤيته وسرده إذ لا مجال أن تكون المرآة موجودة حيث لا شيء يؤاخي شيئاً، أو طرفاً يماثل آخر أو ينعكس فيه، وكل ما يجعل الاتصال بهذه الصور طي المتعة هو القرب من مدن المواد الحديثة والعيش فيها، كمدن الخليج المتفردسة على صور تشبه بعضها البعض من جهة، وتملك سلطة التنوع العولمي من جهة أخرى، لتتطابق والتركيبة البشرية التي تحيا فيها ممثلة العقل وهو يتأمل تلافيفه في مرآة الوهم الجديد.

شعرية الوهم :

في احتفال بتسليمي جائزة بحثية في طهران دعيت إلى حوار تلفزيوني في قاعة زجاجية نفذت بالأسلوب الإيراني الذي يجعل المرايا في أصغر أشكالها مكونة زخارف ورسوم على الجدران والأسقف، وبهيئة ريليبفية تبرز وتغور عبر نظام هندسي يخترق الصلة بالواقع، ليحول المكان إلى ملذات وهمية كان أولها فقداني الإحساس بالجاذبية التي اعتدت أن تربطني بالأرض، فالتزمت المقعد المنفذ بالمرايا الذرية ذاتها. وإذ كانت الأشياء تنعكس على بعضها البعض نافية الحدود لأي شيء، فإن جهداً شعرياً عالياً بدأت أبذله كي أعيد اتصالي بالمكان الذي تحول إلى وهم حسي ربطني مباشرة بفضاءات صوفية سلطوية كنت اعتدت إدراكها في جلسات السادة وهم يحولون الواقع إلى وهم جذاب على صوت إيقاعاتهم الموزونة.

عناصر توقظ التصور، وتفيض بالصور المولدة للمفاهيم الجديدة للذة المتولدة من التشظي إلى أقل ما يمكن من الأحلام، دون أن أجد وجهي في كلتا الحالتين منعكساً سواء في المرايا أو في حركة الدوران التي تملأ فضاء الإيقاع. لقد أضحت الصورة خارج الحواس التي تقود اللذة إلى عرسها، فارتجت في المرآة لا نهائية الموجودات، وانتفت حدود المكان إلى درجة لم أستطع أن أستجيب لمحاوري طالباً منه الخروج وأجهزة التصوير من القاعة لعدم قدرتي على التركيز في مكان يحمل إلى جانب تقديس الحس أصداء تحول الرؤية إلى وهم للمتعة.

في بازار المدينة الشعبي بطهران كانت الصورة خارج الفضاء البلاطي الذي أجهدني وأغلق تصوري، إذ بدا الجسماني في الصورة إلى جانب المكان رغم غياب الضوء، كما أستطيع القول بأن الالتفات إلى صورة الحياة اليومية بازدحامها قد زاد من ربطي العمارة القديمة بفهم الناس لأنفسهم وأرواحهم، وهم يؤصلون معارفهم على ما سبق ومضى. ولربما كان لتفرع السوق وتجذره في المدينة من العريض إلى الأضيق، ومن العالي إلى الأخفض، ومن

الطويل إلى الأقصر، ما يشير إلى صراحة الرموز في انتهائها إلى التذاذ الناس بصورتهم وهم يتلاشون في عمارتهم وفضائهم. وهذا ما يمنح المكان سرية رائحته وترف ظلمته، ويجعله في بعضه غائراً في الأرض كما في الحمّامات الإسلامية، وبعضه الآخر نافراً عنها دون أن ينفتح إلا على السماء، لتظهر الصورة من تقابل الظلمة الداخلية للسوق والنور الخارجي، حرارة الخارج وبرودة الداخل، حيث العمارة والشعر وجهان لوهم واحد لا يبقى منه إلا الصفاء والصمت والسرد.

بكل الأحوال فإن الربط ما بين صورة قاعة المرايا وصورة البازار، إنما يشير إلى المراقب والشخصي والذاتي في كل منهما، وبإمكان أي متفاعل مع الإسقاطات الوهمية لكل منهما أن يستغني عن تركيبته المعرفية لينصهر في قواعد الوهم الجديد ودلالاته القيمية الناشئة عن أسلوب العمارة وجذوره الشعرية التي تتفهم وظيفة هذا الوهم في التعبير عن الأفكار والمفاهيم.

هندسة الوهم :

إذا كان ليوتار يقول : «لقد انهارت الفلسفة كعمارة» فإن تبصر أحوال الوهم باعتباره عمارة أيضاً يقتضي إظهار صورة الحلم كفعل يمارس يومياً للإشارة إلى بنية هذا الوهم وكينونته وحسابات افتراض تحققه في الفكر، حيث يتكشف الاحتفاء بقوة هذه العمارة من خلال التوليدات الشعرية التي تقتضيها كينونته الخاصة، فهو إذ ينفصل عن الحدثية المؤدية إليه باعتبارها سابقة على وجوده، فإنه يغدو في جاهزية المستقبل الأبدي الذي لا ينتظر أن يتحول إلى ماض، وهذا مجد الصورة في توسلها الوهم كي تلخص انتمائها إلى الحقيقة وخواصها البلاغية، باعتبار الصورة تنطوي على السرد، أي على لغة الإفصاح عن الكينونة ومرجعياتها.

قد يقال بأن الصورة في هذا الفهم إنما تحدد أسماء الأوصاف أو أوصاف الأسماء، وهي في كلتا الحالتين تبقى في مجال الخيال المهيمن، وجوهر بناء التصور الذي تنتسب إليه التعريفات المفاهيمية والأفكار وهي في

طور النقاش والتوصيف، دون أن تتم الإشارة إلى أية تماثلات في بنية هذا التصور باعتباره خطاباً تاريخياً متطوراً عن أصل. لذا فإن التعرض لصورة الجسد الأنثوي -مثلاً - إنما تعيد هندسة الوهم الذي اقتضته هذه الصورة كي تكون كما نلمح اليوم في الثقافة الإنسانية المتنوعة، حيث استطاع هذا البنيان الموغل في حيل التاريخ وما قبله، وفي العلامات والإشارات الصانعة للتأليفات التي اقتضت مراقبتها تعاقباً زمنياً يمتد في الأسطورة والفن والاجتماع والسكان والثقافة والفكر، وغير ذلك مما يمتد في حقيقة المرأة وموقف العقائد والفلسفات منها.

ولعل الأشكال المتنوعة للمنحوتات والرسوم التي نراها في المتاحف المختلفة تعكس تفصيلات نرى بعضها في تمثيل الربات والملكات والمغنيات والمعلمات والأمهات والزوجات.. الخ، كما نرى بعضها في العري والاحتجاب، الجمال والخصب، الفتنة والعار، المكر والخديعة والذكاء.. هكذا تحضر في صورة واحدة أفروديث وعشتار وتموز ونفرتيتي وشجرة الدر والأمازونيات ومونيكا وماري كوري وفينوس والخنساء وميديا وشهرزاد وليلى وانجيلا دايفيز، والقائمة تطول كي تختصر حواء في وهم حقق التاريخ عمارته على مر الأزمان، حتى وصل إلى التأنيث المجازي المنغرس في الفكر الإنساني. وبرغم أن لكل ثقافة نكهتها في تخيل حواءها، فإن المرتكزات الأساسية لتحول هذه الصورة إلى وهم تجتمع في تحول الأسماء إلى صفة واحدة، تستمد مدلول تحققها من السرد الذي يقتضي الفضاء المتعدد المستويات، الممتد إلى صياغات التأنيث.

بتجاوز الفرق بين صورة المرأة والأنثى، والوهم الذي يقود كل منهما إليه، نكون أمام غياب يتسع، وفضاء يضيق حتى حدود الفناء الذي يقتضي إثارة الرعب من جراء العنف المتولد من الهباء الذي يذهب بالنظر إلى خارج جوهر الرؤية المرتبط بحدود الوهم، فتبدو سلطة الموت والهدم والفناء أعظم من الصور العارية في التحقق الوجودي. أي التطهر من حقيقة العالم حيث يقتضي الوهم دخول الدال والمدلول في علاقة جدلية مع الموت، فيدخل

الموت في الدال، تماماً كدخول الدال في الموت، وهذا ما ينطبق على المدلول وهو ينجز من ضرورة الحياة في شهوة الوجود، فعلاً ومجازاً، تحققاً وبياناً، وكل ما ينطوي في لائحة الافتتان بالحضور في ما يتجاوز الخلود.

لكل معمار لعبه الفضائية، وحيله التي يختلق عبرها طقوس السرد المستمدة من الماضي المتعدد الوجوه، والطبقات البصرية التي تقوم على أساسها أعمدة الوهم، العبقرية التي تعود بأناقة للاستمرار في بناء التصورات التي تنعكس في ذاتها لبناء شخصيتها المتفردة. ومعمار الوهم دليل يتجدد للعودة إلى سلطة التصور، التي تقصي الواقع بألوانه وأصواته وروائحه ومختلف إدراكاته الحسية لتبدأ سلطة الافتراض، جنة الوهم ومركز الالتذاذ بالرؤى التي لا نحتاج للعودة إلى الزمن كي يتم ضبط تكرارها.

التحولات الذهنية:

قد يغير التناقض - أحياناً - وجه الصورة، بسبب الإشارة إلى متغيرات تطال ذاتها (القوى المتصلة بمركز توليد الصورة)، وقد يكون لاصطدام المعاني الناتجة عن الصورة بالقوانين الأخلاقية والوضعية المتعارف عليها، ضرورة تؤدي إلى وضع حد لصراع الانبعاث من الانتهاء (اللامحدودية) مع الأوضاع المفهومية لسلطة الشكل.. هذا الصراع الذي يمكن اعتباره منطلق التحولات الذهنية لإنتاج وسائل تقلب التصور، وبالتالي تصوغ الخيال على صورة الحقيقة أو أن هذه الحقيقة تستميل الصورة المتطورة، النائسة ما بين الصدفة وشروط تحققها التي يؤمنها الفعل الإنساني الخلاق، ليس في ظلال القوانين، بل في شمس تحطمها وتجاوزها، وفي نور الصراع الناشئ دوماً مع الأشياء والأفراد والتصورات والنظم والقوانين لتحقيق عظمة الجديد.. الصائغ الحيوي لملامح وجه الصورة الجديدة ووهمها المتطور.

الصورة الجديدة إنما هي الصورة التي تقدم نفسها كأمر لا ينتهي أو يتحقق إنجازه، فهي مختبر للتفكير الدائم، وبهذا يمكن أن يكون «بولوك» قد أدرك القوى اللامحدودة للصورة في قرن كان يغادر تقاليد الصورة التقليدية ويعلن ثورته على

نمط التفكير الأوروبي " رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، أنا نادراً ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم.. أنا أفضل تثبيت القماشة غير المحددة على جدار صلب، أو على الأرض بالمسامير.. وعلى الأرض أحس براحة أكبر، أشعر بالألفة لأني أحس بأني جزء من (الصورة).. ما دمت بهذه الصورة استمر في الدوران حولها، أستغلها من الجهات الأربع، وأكون حقاً في (الصورة)..

إن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي.. حين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل، إنما يحدث ذلك بعد فترة التعارف التي أنشغل بها.. لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، وتحطيم (الصورة الذهنية).. الخ، فللوحة حياة خاصة بها وأنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق منها وحين أفقد الاتصال مع اللوحة تضحي النتيجة فوضى.. ما خلا ذلك فهناك انسجام خالص، أخذ وعطاء بسهولة لتأتي (الصورة) على خير ما يكون ".

إن انشغال (الصورة) ببناء ملامح للزمن على هيئة الجمال يجعل هذا الجمال عابراً وغير مستقر على حال، حاله حال الزمان، فكل ما يجعل المبدع منشغلاً به يحقق ضرورة انتهائه والانشغال بقضية أخرى تدفن ما سبقها أو تفكك علاقة الرؤية بها، فتغدو الصورة حينذاك في إسار السكونية الجمالية التي لا ينعدم القصد منها وإنما ينعدم التواصل معها، كحامل لفعل اللحظة التي تبذر الصراع، صراع الرؤية والوعي به تحقيقاً لرؤية شاملة لحقيقة كتب عليها أن تبقى تائهة حتى في لحظات انبثاقها الصدفوية من حواس الفنان أو ما وراء هذه الحواس لتشكل رائع اللحظة ومنطقها وأسرار تحققها بما في ذلك كل الأبعاد القياسية والتقديرية والافتراضية.

الصورة المنجزة تخضع لشروط رؤيتها رؤية بصرية حسية تقتضي الإلمام بقواعد هذه الرؤية، والاحتياج الإنساني لتحقيق عملية النظر إليها أولاً، والانتقال من البعد المكاني إلى البعد الزماني المتجه في كل اتجاه، وكل ما سيتحقق على سطح (الصورة) باعتبارها قوة جذب للوهم وللتعبير عنه، واعتبارها النموذج المتحقق لما سيليها من نماذج صورية تحقق تسلسل الكامل للناقص باعتماد (الصورة النافية) أو (اللاغية) أو (الناسخة) لسيادة مفهوم

الحاضر التاريخي الذي يحمل خبرة الصورة الماضية ويقدمها بامتياز لمعنى التطور الآيلة إليه.

يبدو أن التحديات التي تواجهها (الصورة) في تناقضها مع ذاتها، أو مع المتغيرات من حولها هي تحديات الفن التي واجهها في صعوده وتتاليه لبناء الرؤية الإنسانية وتطورات روح الصورة. وبالمقابل، فإن من المستحيل اعتبار القصد من الفنون قصداً مستقراً، أو أنه يسعى إلى هذا الاستقرار. وهذا ما ينطبق على أحوال الصورة في تحديداتها التي قد تقود - أحياناً - للتطابق مع الواقع، الذي يمتد ما وراء المدركات الإنسانية التي نبلغها بالتأمل الوجدي لظاهرة الفن.. أي ظاهرة تحقق الصورة / الوهم، هذا المفهوم الذي تمتزج به روح الفنان وتصوره عن العمل الذي يسعى لتصويره، لا بل تجاوزه إلى الرؤيا الشاملة للعمل بوصفه معرفة تحاكي الإنسان المعبر عن هدف الفنون وغايتها.

يذكر (جان ماري شيفر) في كتاب الفن في العصر الحديث قولاً لشوبنهور: «الكون الممثل في عمل فني ليس إلا (صورة)، ظلاً، وإذن لا يتسنى له أن يصير موضوع شهوانية.. موضوعاً لرغباتنا أو لأحقادنا.. أي لا يتاح له أن يصير دافعاً لإرادتنا، ومنه انبجاس تلك الحالة الوجدية في التأمل المتجرد عن المنفعة : فإن إرادتنا توضع بين هلالين ما دمنا نتأمل عملاً فنياً». وهذه الإرادة تشكل في تحققها ممارسة إنسانية واعية للفن، أي إمكانية الكشف والتحيل لظواهر الوجود المطلق بوصفه وجوداً محققاً، وبوصفه وجوداً ميتافيزيقياً محرضاً للتأمل الإنساني ودافعاً باتجاه ملكات التدمير الوجدية التي تمنح المبدع وظيفته الحيوية في التجديد والتطوير، بحجب المرئي ورؤية المحتجب لمواجهة الحقائق وحشد المشاعر الإنسانية على هيئة (صور) لا متناهية تكون قادرة على إيصال حقائق التصور الظاهرة أو التنبؤية، والتي تكون على تماس مع تجليات الموهبة المحكومة بالحياة وانتقاداتها إلى جانب (التاريخ الداخلي) لهذه الموهبة وما يحقق فعالياتها ومرجعياتها البصرية والجمالية والوهمية الضاغطة والموجهة باتجاه تحقيق النموذج أو المشروع.

الإنسان العصيّ على الفهم :

في التصور التشكيلي العربي - وحتى اليوم - لم تسع الفنون التشكيلية لممارسة هذا (التاريخ الداخلي) باعتباره جذراً ومرجعية أساسية لبناء تصور العمل الفني، وأقصد الإجابة المبتسرة على أسئلة الهوية المطروحة إلى جانب إنتاج العمل الفني من قبل الأفراد والهيئات والمؤسسات والتوجهات النقدية. إذ لا يكفي مطلقاً الإشارة إلى التراث البصري دون اعتباره الأساس والماضي من حيث العلاقة به والانتماء إليه لتسويغ ما ينتجه الفنان العربي، وما يمكن أن تحققه الأجيال لبعضها البعض في إنجاز المهمة التي من خلالها يمكن دراسة أو قراءة أو رؤية التجارب الفردية المتفرقة التي تختزل خبرات بعضها البعض.. وبالتكامل وليس بالنفي والاتجاه إلى اعتبار كل لحظة إبداعية مشروعاً للتحول في الأسلبة باعتبارها حداً للتوتر.

وبالمقابل فما زالت البنية العلائقية فيما بين الفنون العربية وفنون الغرب هي الأقوى والأمتن والأمثل قياساً بانتماء التجارب العربية للإرث التاريخي البصري الإسلامي أو العربي أو ما يمكن أن يشير للانتماء إلى الحضارات التي تتالت على مناطقنا العربية ولا بد أن يتمثلها المبدع العربي اليوم ببساطة تفوق البساطة التي يتمثل فيها المرجعية الغربية النظرية والعملية المشكلة لجوانب الرؤيا التشكيلية في المحامل العربية، وبالتالي فإنها تبني الحافز لمحاكاة تجارب المبدعين في الغرب وخاصة (النموذج أو الأسلوب) الذي تمكن المجهود النظري الغربي أن يحقق سطوته على إبداع الشعوب الأخرى واستلاب مفاصل بناء (الصورة) ابتداء من التقنين الذي تمارسه الدراسات الأكاديمية على المنجز التشكيلي العربي، وانتهاء باستبعاد القيم العامة للموروثات التشكيلية البصرية باعتبارها المشكل لثقافة (الصورة).

القطيعة التي طالبت بها أكثر من جهة حداثوية مع الماضي لتشكيل الحاضر مثلت دعوة لاستلاب ضمن استلاب أشمل، فهذا الأمر من المنظور الغربي ممكن التحقق - وخاصة - حين يكون الأمر غاية للتجاوز وحلقة تم تحقيقها وتمثلها في حلقة جديدة تحتاج لدفع تصوري يقتضي القطيعة، بينما في

مثالنا العربي فالتشكيل أو التصور الحديث لبناء (الصورة) ما زال يعيش بمجمله طوباوية التوجه والتصور لالتقاط دلالات القوة التي يمكن أن تبرز القواعد التي سينطلق منها الفن العربي.

وهكذا فإن الدعوة للقطيعة مع التصور التاريخي وإنكار ما لم يتم التعامل معه يصلح لأن يكون (فرصة نقدية) شديدة الهزء بالإبداع التصويري العربي، كون هذه الدعوة تدفع الفنان للانصياع أكثر لما يقع عليه من استلاب بصري تاريخي مارسه الغرب بوصفه مرجعاً، وبوصفه منتجاً للفنون (المؤسسة قواعدياً) منذ القرن الثامن عشر، والإشارة هنا لا تقتصر على الفنون المسندية أو النحتية وحسب، بل تشمل كل التقاطعات مع الفنون التطبيقية (العمارة والحدائق والملابس والخزف...الخ) ولا تقتصر الفنون المؤسسة في الغرب على قواها الداخلية وحسب، بل إن النظرة الفوقية إلى فنون الآخر قد جعلت الدعوة إلى القطيعة أمراً يمارس بفجاجة مع السعي لتأكيد الحضور والتصور في العالم، وهذه النظرة ليست موجهة إلى الفنون العربية واعتبارها فنوناً في (إطارها الإسلامي) فنوناً تطبيقية ترقى إلى (التفكرية) أو الإبداع بالمواصفات التي أسست لها المؤسسة النقدية الغربية، بل إن هذه النظرة تمتد لتشمل الفنون الإفريقية وفنون أمريكا اللاتينية وشمال شرق آسيا.. الخ.

يكتب (شيفر) في دراسته لفن العصر الحديث : «تكمن الملاحظة ذاتها بخصوص الفنون غير الأوروبية، حسبنا التفكير في التطور التاريخي لفن التصوير الياباني، إحدى الذرى العالمية للحفر على الخشب.. يمتد تاريخه على ثلاثة قرون تقريباً وتعرف أشكال تطور ملحوظة له بالانتقال من فجاجة (المورونوبو) إلى الإتقان التأليفي لـــ (هارونوبو) ومن ثم إلى حسية (أوتا مارو).. إلى قوة رسم (هوا كوزاي) وأيضاً الجو الشاعري عند (هيروشيج) وممارسة (الأوكيو) الذي خضع لتحولات عديدة، كما عرف هذا الفن انقطاعاً تقنياً وجمالياً بالغ الأهمية.. أعمال الحفر هذه متعددة الألوان في القرن الثامن عشر إلا أنها لا تحمل قيمة تفكرية ذاتية وغائية بالمعنى التاريخي للكلمة.. إن التطور الفني لفن (الأوكيو) ينجم عن التفاعل المشترك لعوامل عديدة، وبشكل

خاص تنوع طلبات الجمهور وأمزجة الفنانين وأذواقهم بإتقان تقنيات السحب (الطباعة) وبتعبير آخر.. يتصل الأمر بتطور متعدد الدوافع مبعثر عبر مجال اجتماعي واسع وآخر إيديولوجي دون محاولة الفنانين أو الهواة لانتزاعه وغرسه في تاريخ (غائي داخلي)».

أطلت في استشهادي كي أشير إلى النظرة التي تعامل من خلالها بعض التنظير الغربي مع فنون الآخرين، ولهذا فإني سأشير إلى ما يحتمله الرد حين أجاب الفنان الياباني (توشيموتسوإيماي) على هذه النظرة من خلال سؤال كنت قد طرحته عليه في هذا الإطار وهو الذي عاش ما يقارب الثلاثين عاما في باريس فقال:

«دعنا نتحدث عن فهم اليابانيين للحياة، فما زال الإنسان عصياً على الفهم حتى في عصر العلوم التي تتطور باضطراد، ولعل وعي ما يستحيل فهمه إنما يأتي من مفهوم الوجود وما يرتبط بعدم الاستقرار الحسي للأشياء الحياتية، واليابانيون يخفون قدرتهم وإرادتهم، ويحافظون على الخضوع الشرقي المبني على فكر يعتبر أن ثنائية الحياة والموت، التقدم والفناء في إيقاع الطبيعة، إذ لا وعي بالفردية كالغربيين.. فنحن غير مضطرين لامتلاك وعينا الخاص كمثال.. بينما يبني الغربي وعيه مسبقاً بناء يعتمد على مثال أعلى»، ويضيف إيماي في إجابة أخرى:

«تتلمذت في الخمسينات على يد مجموعة من الأساتذة أمثال ميشيل تابيه، جورج دوتويت، أونجاريتي، جان بولهان، أندريه مالرو، وارتبطت بصداقات مع سان فرانسيس، فوتريه، سولاج.. وقد كان لذلك تأثير في استعادة علاقتي ببلدي».

الحداثة الاصطناعية:

إذا عدنا إلى علاقة الصورة بزمن إنجازها، أو حاولنا أن نحلل هذه الرابطة فيما يخص المحمل التشكيلي العربي بالاستناد إلى (إنجاز الزمن في الذات)، ورغم عديد المحاولات لرفع الغبن عن هذه الصورة باعتبار ما

واجهته عربياً في النصف الثاني من القرن العشرين، إنما يقع في إطار المواجهة للكساد الذي لحق بمصداقية اللوحة كمشروع ثقافي، ويضيف الناقد أسعد عرابي إلى هذا الأمر «أنوية وأنانية الفنان العربي وإن كانت تمثل رد فعل على صدمة ثقافية تميزت بها مخالب النظام الثقافي العولمي الجديد». وبالرغم من هذه الإشارة القسرية إلى العولمة إلا أن الغاية الأشمل كانت توجيه اللوم ليس إلى اللوحة العربية بل إلى الفنان العربي في سلوكه اليومي والموقفي مشككاً بأجيال الشباب وحريتهم في اختيار السبل التصويرية الملائمة لظروفهم. وقد جاء في العلاقة الملتبسة بين الفنانين العرب في كتابه (وجوه الحداثة في اللوحة العربية) الذي صدر في إحدى دورات بينالي الشارقة: «شردت اللوحة بالنتيجة عن بعدها التأملي - الروحي، وتحولت من فعل إبداعي طاهر، إلى سلطة ثقافية تسويقية إعلامية، متداخلة في تواطئية مؤسساتية، تشهد من خلال انتشار الفنون وفق هذه الآلية انطفاء وجوه، والتماع أخرى دون معيار ليصبح القزم عملاقاً والمعاق لاعب سيرك. يستمر غموض هذا الحال بعد موت الفنانين، تقام الاحتفاءات والعروض الماسخة وتردم رمال المكابرة والإهمال على ذكر من يستحق التخليد، تحفظ أعمال الأول على ارتباكها في متاحف خاصة وتتبعثر تحف الثاني أو تباع بأبخس الأثمان في أسواق نخاسة الداخل والخارج. إن الأزمة التي يعاني منها الفنان العربي ترد من مجتمع التشكيل العربي، وإذا كان المحترف العربي لا يحتكر هذه الصراعات والأحقاد التنافسية فإن مماحكتها، والعصبية، والثأرية، بلغت حدود القبلية والعصبية أحادية الذوق والرأي والمصلحة، يشطب الآخر بنفس إشارة الضرب التعويذية التي يشطب بها رجل الكهوف طريدته على جدار الرسم».

هكذا يرى الناقد الأزمة نابعة من الداخل المتصارع على بناء تصوره فولكلورياً وعبثياً واستهلاكياً، مشوش الذاكرة ومخصيها بالحداثة الاصطناعية المستوردة، ومتهالك التشبث باستشراقية الذات الملفحة بأشباح هوية التعريف..

الحرف، الوشم، التعويذة، التميمة، الخيمة والدلاية، والمركب والحمل.. الهودج والحريم والطربوش والبابوج وبقية ما احتوته دكاكين الغرب تجاه الشرق، بينما يرى النقاد والفنانون العرب المقيمون في الغرب بأنهم يقومون «بدور سفير ثقافي متقدم في محترفات الغرب».

وبغض النظر عن التشكيك وبث الشبهات، فإن أهمية الصراع ليست دائرة حول الجوهر التصوري للفنون العربية، وبدلاً من الانخراط في أغناء الموقف الصراعي حول العمل الفني وصلته بقيم التعبير النوعية وعمليات تحققها فكرياً، يظهر الأمر وكأنه مرتبط بالتوصيف الخارجي للفن ليبدو وكأنه سجين إشكالياته التي يعيشها الفنان العربي بدءاً مما ذكرناه وانتهاء بمن يعتبر هذا الفنان حائراً بين طليعية (بودليرية) وأخرى (رامبوية) أي بين حداثة تخلص للماضي وأخرى تتنكر له وتدعو لولوج المستقبل دون أسف على تهديم وقطع الصلة بالماضي.

لا جدال أن الآراء النقدية المختلفة ستبقى دون فائدة ترجى منها إن لم تستطع تقديم نفسها على أنساق تحكّم وتقيّم وتدرس وتحلل الظواهر المختلفة والاتجاهات المتوحدة في توجهاتها وخلفياتها بما يجعل الآراء تجتمع حول بؤرة يسهل التركيز عليها للانطلاق منها، واعتبارها مركز التحول سواء داخل النسق الواحد، أو باجتماع الإنسان للحكم على البناء البصري الذي يقتضي المعرفة الكاملة للعلاقات متعددة الدلالات لدوائر الظروف المحيطة بإنتاج (الصورة)، والتي تبني في النهاية النسق العام الذي يحتوي على الإسهامات الفردية أو القطرية أو الأممية. ولا بد من الإشارة إلى عدم ضرورة تحقيق التساوي في هذه الأنساق، أو توازن المعايير وإنما الوصول إليها من خلال الظروف الإيجابية أو السلبية، ما يساعد الحركات النقدية في توسيع مجالات الكتابة في نقاط غياب الدلالات التي تحققها (الصورة) وهي تدل باستمرار على محدودية رؤيتنا لها لاستمالة بلوغ حالة الكمال في الرؤية.

هذه النقاط التي يشكل الفراغ ساحة اشتغالها، الفراغ الذي هو السطح المباشر، أو المادة، أو هو العالم بشموله وتناقضه ورمزيته ولا تناهيه في الوهم، العالم الذي هو علاقة (الصورة) بالغاية التي تبرر تحققها، والعلاقة التي تشير إليها لربط الصورة. هي في جوهرها المعنى الفني، الجمالي، أو المعرفي أو الحركي.. إلى ما هنالك من المفاهيم المعنوية التي تبني الفراغ ووهمه، أو السطح، أو مادة العمل الفني لتحيله من سديم إلى مكان، ومن مكان إلى سديم، ينموان زمنياً في حركيتهما التي لا تقتضي الانتقال إلى الأمام أو الأعلى أو أي اتجاه واحد. وإنما عبر التقدم أو التراجع أو النوسان مابين الماضي والمستقبل (حدود معارفنا)، حيث تكون الحركة تغيراً وتبدلاً لحظياً في مسارها الذي هو مسار البحث الإنساني الشامل عن الحقيقة.

والحقيقة في العمل الفني ليست عناصر بنائه بالتأكيد، ليست الألوان أو الأفكار.. إنها التصورات التي لا حدود لها، ولا يشكل الوهم أو الخيال ضفافاً لها.. والتعامل مع العمل الفني ليس له أول أو آخر فهو كل متكامل، ليس في الخط ولا في اللون وحده.. ولا يمكن استنتاج أجزاء من بعضها، فالعمل يهدف إلى محاولة الإيصال للمشاهد أو المشارك والكل يتألق ليبهر الشعور، ويعبر عن رؤية خاصة بالفنان، فليس للوحة وفق (د. سامي أدهم في كتابه ما بعد الحداثة) أجزاء مفردة، أو مساحات منفصلة، إنها كل واحد.. وفضاء واحد.

الصلة مرة أخرى:

بعض الكتابات الحديثة في مجالات النقد الفني تتطرق إلى كثير من الأمور التي تعتبر العمل الفني كلاً متكاملاً، وتعبر عن القلق إزاء ما أضاعه الفنان العربي في تخبطه خلف المتغيرات الناشئة في الغرب، وإلى جانب هذا التخبط نلمس الحصار الهائل الذي عاشه الإبداع من كافة النواحي ذات الصلة بالديمقراطية وحرية التعبير والاعتقاد ومشروعية التصدي للانهيار الأخلاقي

والقيمي، والذي نكتفي بالإشارة إليه كأحد المحاور الأساسية التي عانى منها الإبداع العصري بعامة، والتشكيلي بخاصة.

حتى أن هذا الصراع قاد المبدع والناقد معاً لبناء علاقة تعتمد على التغريب والإحالة والتورية لإخفاء بعض الانفتاح الذي تطمح إليه التيارات الفنية المعاصرة لتقول كلمتها في مواجهة المتغيرات الحضارية. هذه الإحباطات كانت تؤسس لإيقاع متجدد، سيكشف بالضرورة عن اتجاه جديد للفنون نلمس ملامح وجوده عبر الأزمات التي أدت إلى إغلاق ما يقارب مائتي صالة عرض في باريس في السنوات الخمس الأخيرة من القرن العشرين. وإذا كانت فضائح المتاحف والبنوك وأصحاب الشركات لا تكفي لتلمس ما يصيب الحركة التشكيلية العالمية من تبديلات، فإن التوجهات النقدية والفلسفية منذ منتصف الستينات وبداية السبعينات من ذاك القرن قد استطاعت تثبيت مقولات ما بعد الحداثة كتمهيد أولي لأنظمة فنون العولمة التي حققت في الربع الأخير من القرن المنصرم تزايد التبادل والهجرة والانزياح الفني.

وبدلاً من البحث الذي قام به الفنان الغربي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن النور ومصادره وينابيع الإلهام الذي سيدفع بحركات التجديد سبلاً إلى الأمام، فإننا نلمس الهجرات الجديدة لمن يبحث عن الفضاء والفراغ والصحراء كمحرضات للمخيال الفني ومولدات للتصور بعد أن حاصر العلم والتدفق الصوري الإلكتروني وأنوار الهولوجرام هذا الفنان الغربي..

ورغم ما يشير إليه بعض النقاد عن «قبول أوروبا مثلاً لمقاسمة دورها الاحتكاري للفنون مع القارة الآسيوية» فإن مركزية الفنون في أوروبا تبقى مستولية على صنع قرار النقد المحترف، كونها تملك المؤسسات النقدية والصحافة المتخصصة والنشر المتكامل في هذا المجال، إضافة إلى التراكم الأكاديمي الرسمي الذي لا يمكن دونه استعادة أهمية دوره لاستقطاب فنون العصر وتحريكها، خاصة أن هذا النقد استطاع هضم

الهجرة التي تمت منذ منتصف القرن الماضي من شمال شرق آسيا إلى المراكز الغربية وبخاصة اليابان والصين وتايوان وكوريا وفيتنام، الأمر الذي أدى إلى دمج الكثير من فلسفات الشرق مرة أخرى في مجالات الفنون الغربية الجديدة.

أخيراً أكرر السؤال الذي أشرت إليه في كتابي (أوهام الصورة) ونحن نفتتح القرن الحادي والعشرين، إلى أين تمضي الفنون العربية ؟؟ وما الذي يؤخر حركة النقد عن أن تكون فاعلة في تجسيد العلاقة فيما بين الفنون العربية ومثيلاتها في العالم، وهل ستذوب ما بنته سابقاً الطموحات النهوضية في مناخات العولمة بعد أن بدأ الفن في المركز يتجه إلى مفاهيم الفراغ والصمت والوهم ومواقع انتفاء الأثر التي تحيل مباشرة إلى القطيعة مع المرجعيات لبناء نسق مختلف يولد دلالاته الجديدة برفض العلاقات التقليدية ما بين (الدال والمدلول) في السرد البصري، والطموح إلى لانهائية الدلالة المتوقعة من هذه العلاقة، وهو المبدأ الذي قدمه (ميشيل فوكو) حول الإزاحة المعرفية التي تمثلت في الانتقال من الإنسان أو العقل البشري كمصدر للمعرفة إلى اللغة في جبرية تشاؤمية لافتة للنظر.

قد تبقى العلاقة التشابكية صفة من صفات ما يربط الناقد بالعمل الفني، ولن نقول التصادم، وبكلا الحالتين فإن عدم ثبات وجهات النظر أو أنماط التفكير سيؤخر مرة أخرى المحامل التشكيلية العربية عن لعب دورها في الوسط الفني العالمي، وقد تبقى المنجزات الفنية صيغاً ومشاريع بعيدة عن بناء تقاليدها بنتيجة التغيرات السريعة.. موضوع العصر. وسنبقى نردد إن جذور أزمات الفن التشكيلي العربي ستبقى عالقة في حقول النقد الذي لم يبلور نظرياته وسيبقى ضحية هذه العلاقة التشابكية المتلقي الذي ينتظر أن تتفتح أمام عينيه فراديس النظر الافتراضية الممثلة لروح العصر.

الثقافة الالكترونية

خارج مرجعيات التشكيل

لم يقصد (مانيه) إحضار الصورة إلى مقدمة تفكيره حين رسم لوحته (غداء العشب)، إلا أن الصورة بموقعها المفهومي باتت واضحة في نفي لوحته لوحة (حفل في قرية). ليس علي صعيد الشكل ، وإنما في عمق الهدف التصويري الغربي، وهذا ما جعل إحالته المجازية تجابه برفض عام، ورد فعل بسبب ما تشتمل عليه من نفي لمفهوم (الأمثولة الإغريقية)، واستبدالها بـــ (الثيمية) وحسب. ويرى جيل دولوز في كتابه (الصورة – الحركة) إن مانيه (لم يتردد في تضمين لوحته عناص من الحاضر، وبالتالي نزع الطابع الأسطوري عن كل من الثيمة وخطاطاتها، وهو بصنيعه هذا إنما كان يهدف إلى نفي الماضي، وبعث نظام مستحدث).

الانزياح عن الممكن

يعقب على هذا الباحث محمد بن حمودة، في كتابه قضايا الاستيطيقيا: (بيَن إذن أن ما يصدم في لوحة مانيه هو رغبتها في الانزياح عن كل صيغ الممكن، والتطلع إلى حضور حسي يمثل ضمنه الحاضر الصرف خاصة، وخميرة وجود مكتنز ومشبع، وذلك بشكل يحرره من كل أصناف الارتهان بالزمن، الارتهان بالمرئية، والارتهان. خاصة - بالخيال. على النقيض من ذلك، ما يبهر في لوحات (مانيه)، وكما لاحظ ذلك (جايتن بيك) بصوابية هو اشتمالها على (ضرب من الحضور الصرف للصورة).

هذا الحضور للصورة هو التعبير الإبداعي عن الثورة العملية الحديثة. وهي الثورة التي عبر عنها (دولوز) بأوجز قول، وأبلغه حين قال: (لقد قامت

الثورة العلمية الحديثة على إرجاع الحركة، ليس إلى لحظات بارزة أو مفصلة، بل إلى أي لحظة من اللحظات... وإذا كانت عديدة الدراسات قد أكدت على دور (مانيه) في التمهيد لنشأة السينما فذلك لأنه الأول الذي حاول العبور من التصوير - بحصر المعنى إلى التصوير الآتي، وبالتوازي، في وقت كان فيه العلم الحديث لا ينفك يحل التعاقب الميكانيكي لكل اللحظات محل النظام الديالتيكي للصور والأوضاع).

شعائر المستقبل

إن الإشارة إلى العلاقة متحولة الصلة بين التصوير كفن مكاني، والزمن لابد وأن تحيل إلى المزيد من الاكتشافات، والاستنتاجات المتعلقة بمهاهية كل منهما، باعتبار المكان حيز التفكير الصوري التقليدي، الذي يحتوي على الرؤية التشكيلية، سواء في التصوير الإنساني الأولى لهذا المكان، أو ما تعاقب فيما بعد على تفعليه، لتشييد الأفكار والاتجاهات والمذاهب، بدءاً بالرسوم الاحتياجية الأولى على أجزاء الطبيعة ومكوناتها وأغوارها، وحتى الفنون المفهومية، والانتقائية، والتقليلية والتلفيقية التي أسست لمعالم التشتت المكاني، في مفهوم اللوحة المسندية للانطلاق نحو عالم أكثر غرابة، وتفوقاً يؤدي الغاية من الانتقالات السريعة في عالم المرئيات التي تؤكد تفوق الزمن في استلام زمام المبادرة، في العلاقة مع الفنون المكانية المختلفة، في محاولة واضحة وصريحة لنفي مبادئ النظريات الجمالية التقليدية، والتنويرية، والنقدية، والطعن في مصداقية استمرار المنهج الجمالي، مقارنة بالواقع الافتراضي الجديد، الذي يزيح كل شيء، ليعلو زمن الوهم على محاور المستقبل، ولتتراجع الإيديولوجية التي رسمت علاقة الفن بالمتعة، والمنفعة والمجتمع والسلطة والمتحف والصالة لتذوب في المعادلات العلمية، ومنافي الحواسيب، التي تؤسس لإعادة بناء الأسطورة الإلكترونية، على أساس زمني حي، ومتحرك، بعجائبه الافتراضية، التي تفتح الجدل على شعائرية المستقبل مع الألفية الثالثة.

لم تكن الأمور بحجم المفاجأة التي يتحدث عنها بعض الباحثين، فيما يخص الحواسيب وعلاقتها ببناء عالم الاتصال الجديد، فإحدى النقاط التطبيقية البارزة للكلام عن الاتصال في المجال التقني (هي بدون شك مشروعات إدخال الآلية في مجال اتخاذ القرار، وكان البرهان القاتل بأن أهمية الآلات الجديدة تنحصر في قدرتها على الحلول محل صانع القرار البشري، الذي مني بالفشل، ومن أوائل البراهين التي عرفها الجمهور الفرنسي، وقد صور أو مقال نشر في الصحافة الفرنسية في ديسمبر ١٩٤٨ وكان من تأليف الأب (دوبارل) وأعلن فيه عن وجود الحاسبات، هذه الأجهزة على أنها (الآلات الحاكمة) المستقبلية، المؤهلة بفضل (قدرة منطقية على أداء العمليات البشرية) لسد النقص الذي بات واضحاً في العقول، والأجهزة المدربة السياسة)، «ثورة الاتصال».

الأنا الافتراضية

هكذا نما هذا الحاسوب منذ منتصف القرن الآفل، وشب على بناء الصورة، وتدخل في المعارف الإنسانية التقليدية، وأبدى موقفه من الانحرافات الفلسفية، والنقدية، لعالم التصورات الجديدة، وطريقة تقديم الأرواح المشتركة، التي تمزح الأنا الواقعية، التي اشتغل عليها الإبداع طيلة العهود السابقة بالأنا الافتراضية...

الذات التي تنبأ لها بالموت العديد من الفلاسفة، الذات التي هي الفن في اختصاصنا، الإرث الإنساني الذي لا يمكن للنبوءات الطوباوية أن تلغيه، أو تنقيه، أو تميته، ولا يمكن بأي حال اليوم قراءة ما يجري من تحولات في عالم الفنون، إلا في إطار التجربة الكونية لمفاهيم الفنون الإنسانية، باعتبارها تجريباً مستمراً، لاستيعاب العالم الفيزيائي والميتافيزيقي الحقيقي، والافتراضي، المنفتح على الزمان باعتباره وجوداً في الزمان، متحولاً، ومتطوراً، ومتغيراً.

منذ اثنين إلى ثلاثة ملايين سنة مضت تظهر الآثار الأولية لأكثر الثقافات قدماً. حيث تعلم الإنسان أن يحضر أدواته، وبدأ (تدريجياً) يبني سكنه الأول، ليتبعه لاحقاً بممارسة الفن. فإذا كان التطور الفيزيائي استمر (١٤)

مليون سنة، فإن التطور الثقافي، وبالحكم بنتائج التنقيبات الأنثربولوجية، والأركيولوجية، يشمل طوراً قصيراً نسبياً (حوالي ٢-٣ ملايين سنة) والتطور الثقافي، والبيولوجي، مرتبطان مع بعضهما بشكل وثيق، ولا يمكن النظر إليهما بشكل معزول عن الآخر، فمنذ لحظة ظهورهما كانت الثقافة واحدة من أهم عوامل التطور البيولوجي.

إلى جانب هذا التدريج، أو الترتيب الزمني، لابد من ملاحظة أن الإنسان كان بيني لغة إبداعه، اللغة التي تحتمل شروط التطوير بتطور المفاهيم. وكما اقتضى الانتقال من الكهف إلى المزرعة تطوير اللغة وتعقيدها، فإننا اليوم نفضي إلى الشروط التي تمليها طريقة إنتاج الصور في زمن لا يمتلك مناهج المجاز، والبلاغة التقليدية وإنما يركز على الذات الافتراضية التي تبتكر الشخصية الوهمية، في سياقها الزمني، الشخصية الرقمية، والضوئية، والفضائية، التي لا يتمكن المكان من تقييدها في مواجهة الزمان الاتصالي الجديد وزمن الحضور الكلي والشامل، الذي يكشف المكان، يفضحه... وما نراه واقعاً على المدن الإنسانية اليوم، ينطبق تماماً على فضاء اللوحة أو العمل الفني الذي ما زال يرسف في أصفاده التاريخية، إذ لم يعد زمن الضوء هو الزمن الحقيقي للعمل الفني، بل الزمن الذي ينفي مواصفاته.

ولهذا يرى على حرب في حديث النهايات إن مهمة الفكر تتغير بفعل التحولات التي طرأت على المدينة والساحة العمومية...

(فالفكر، والإبداع والوعي، والحرية والمساهمة في تحسين شروط الحياة، أو في مواجهة الأخطار التي تتهدد المصائر، إنما هي صناعة وميزة لكل فرد منتج في مجال عمله، أو فاعل في بيئته وعالمه، ربما آن الأوان للتفكر والعمل معاً، وفقاً لمبدأ المسؤولية المشتركة. هذه هي المدينة الاومنوبوليتية العابرة للهويات، والانتماءات بفضائها السبراني، وتشكيلاتها المجتمعية المفتوحة والمرنة. إنها، وعلى ما أوثر تسميتها، الحاضرة المجازية، التي تجعل البعيد قريباً، بقدر ما تجعل القريب بعيداً).

الثقافة الالكترونية

في الفنون اليوم، تنشأ لغة تختار مفرداتها من الشروط الفلسفية والنظرية الجديدة. آلة تصوير الفيديو مثلاً، وشاشة الحاسوب، وسماعة الهاتف، سبل حديثة لإنتاج الصور على غير ما عهدنا، أو طورنا في مؤسساتنا الجمالية.. لغة أخرى تعلن استقلالها وتختار وسائل إعلامها لغاياتها الذاتية، فهي لم تعد وسيلة لإبراز غيرها.. إنها شعائر تعيد صياغة الفضاء، والضوء، والساحة، والصالة، والمكان والمضمون، والمبدع، والمتلقي، الذي كان مشاهداً فأضحى مستخدماً ومشاركاً.. وهي السبل التي تجعل تاريخ الفن ينجز مقولاته، ليبدأ تاريخاً مختلفاً، مادته الثقافة الالكترونية، وتقنيات الثقافة الإنسانية الجديدة، التي تخاطب الأحاسيس البعيدة بذات المستوى الذي تخاطب فيه الأحاسيس القريبة وتجعل من المباشرة الأولى للإبداع خطوة من أجل المباشرة الثانية، التي تنأى عن مرجعيات تحققها.

في عمل تركيب قدمه الفنان (بيل فيولا) بالفيديو، وأسماه (مدينة الإنسان) يظهر ميزان الخوف والرجاء في مشاهد القيامه التي استمدها من القرون الوسطى، وقد نفذ العمل ليعرض على شاشة كبيرة حائطية، قسمها إلى ثلاثة أقسام (يرى في الجانب الأيسر مركبات على طريق سريع محيط بمدينة جبلية، توزعت البيوت فيها على غير انتظام، وفي الجانب الأيمن طقطقة النار الصاعدة من بيت يحترق. أما في الجزء الأوسط الذي يشكل ضعف مساحة العرض فترى مشهداً لأناس يقومون بأشياء مبهمة. ويرى فيه منبراً شبه دائري ومشاهدين، وسامعين، ويتقدم من حين لآخر شخص كأنما يريد أن يدلي بشهادة، أو برأي..

فكأنه مشهد من جسلة لمجلس النواب، أو من جلسة لمحكمة وفيما تتابع الصورة الالكترونية بهدوء، على نحو لا يكاد يلحظ، يبدو كأنما تنفتح قبور، وتخرج منها زرافات من المبعوثين يوم الحساب، لينصرفوا إلى القدس السماوية، أو إلى مهاوي الجحيم). إنه المذبح الإلكتروني.. أحد الأعمال التي

منحت مصنعاً للذخيرة قيمة جمالية تعتمد على التقنيات الرقمية بتحويل مفهوم هذا المصنع من منتج للقتل والدمار إلى متحف صاخب بالأعمال الفنية المشابهة لهذا العمل والتي قام (كلوتس) بجمعها في مركز الفن وتقنية وسائل الإعلام، الذي أقيم في مصنع السلاح المذكور.

وفي عمل (الأجنوس جونتر) اسمه (عالم الريح الغربي) يرفرف علمان، بتأثير مروحة ذات صخب، في حين يتغير الرمزان المرسومان عليهما.، وينتقلان من راية إلى أخرى. فإذا ما تأمل الناظر للعلمين برهة، لاحظ أن إحدى سلاسل الصور، تمثل العلم الأمريكي، والسلسلة الأخرى العلم الذي كان للإتحاد السوفيتي، فهذا الصراع العنيف بين النظامين تحول إلى لعبة من ألعاب الريح).

ويتجاوز أعمال كثيرة مماثلة سواء في ذات المتحف لــ (شتيفان فان هوين) و(فالتر جريس) و(فرانشيسكا ميفرويت) أو المشهورين أمثال الإيطالي (فابريتسيو بليسي) و التركية (سوزي هاج لافي) والألماني (جانوت سايمن) الذين دعوتهم إلى دورات بينالي الشارقة الدولي للفنون، وغيرهم ممن جعلوا هذا الفن يتجاوز مرحلة التصميم التجريبي، مرحلة البدايات الساذجة حين كان الحاسوب يحاول أن يظهر مقدراته الذاتية المدهشة.. إنها أعمال تكشف عن مهارة وذكاء الثقافة الإلكترونية، ولا تتمثل أهميتها في أنها تحاكي تقنياً ما كان يمكن تمثيله بـــ (الرسم، أو التصوير، أو النحت).

استراتيجيات ثقافية
ورهانات فكرية ومعرفية

يعيد تصاعد لهجة البيناليات في العالم حاجة الناس للفن كمؤطر لمفاهيمهم، ومعيار لتفسير صلتهم ببعضهم على المستوى الفكري. ولهذا مثلث هذه الظاهرة القديمة - الجديدة دليلاً معاصراً لإعادة تنسيق الصور، وتفسيرها، وتحقيق إجابات معاصرة لأسئلة أزلية على صلة بالوجود والمستقبل معاً، ومن أجل تحديد المسؤولية تجاه العالم كفضاء متجدد تنعكس فيه المؤثرات الذاتية للفنانين الذين يسردون معتقداتهم الشخصية والمشتركة، والممارسات التي تخترق جوهر إدراكهم للقضايا الكبرى، وبخاصة السياسية والاجتماعية.

إن الإشارة إلى القياسات المتعلقة بالمتعة، أو اعتبار الدهشة سبيلاً لتلقي الفنون، تعزز التساؤل حول صلة الفنون بالسلطة، والنظر إليها كرمز يدخل حيز التطبيق للمعتقدات التي كرسها الفن عبر تاريخه. وهو ما يجعل الفرادة صفة من صفات تنظيم البيناليات المستجدة على الساحة العالمية، إضافة إلى الحيوية التي تكرسها طاقة الصورة، باعتبارها بديلاً للوجود، سواء تجلت هذه الصورة بذاتها، أو بقيمتها، أو بتعالقها مع بعضها البعض، لإنتاج عالم افتراضي من التضادات المعاشة، وحيث «يتحول كل واقع إلى حلم رائع، دون أن يكون ثمة حياة يُحلم بها، ولا روح تحلم، إلى حلم يحلم بذاته» على حد تعبير (فيشته) في كتابه أبعاد الإنسان، والذي يقول: «لا وجود، أنا نفسي لا أعرف شيئاً مطلقاً، وحدها الصور موجودة، وهي الشيء الوحيد الموجود، لها معرفة بذواتها على طريقة الصور. صور تعبر سابحة، دون أن يكون ثمة شيء تعبر أمامه.. صور لا دلالة لها ولا هدف.. أنا

نفسي أكون واحداً من تلك الصور، لا، حتى ذلك لسته، بل أنا فقط صورة مشوشة لصور».

عبر هذه التساؤلات، ومن خلال هذه الحيرة، يمكن أن نلتقط معادلات التفكير التي تبنى عليها البيناليات، كموقع فيزيائي وحقيقي للتفكير والبحث في قضايا ما زالت تقع خارج التعيين النظري والبصري معاً، رغم الصلة المباشرة بما هو مرئي، وسبل استيعابه على المستوى المعرفي. كون هذا المرئي بمختلف تجلياته يمتلك معرفته الخاصة، المؤسسة لغايات تواصلية على المستوى الإنساني، والمؤسسة لذاكرة على ارتباط بالبرهة التاريخية التي تنتج فيها، وبالمعاني التثاقفية المتحولة في عصر تكنولوجي شديد التعالي على الذاكرة الإنسانية التي مرت على الضمير البشري في تحولاته المختلفة.

أمر البيناليات إذن مثار للجدل في مختلف المجتمعات، وهو جزء من الحوار والحراك الإبداعي المعبر عن التحولات التي تضعنا في مواجهة أهم القضايا المطروحة للنقاش، كالحرب والسلام، والبيئة، وحقوق الإنسان، وحرية التعبير، وتبادل المعلومات، والتجديد في المفاهيم والنظم، وسيطرة الاقتصاد، ومساوئ التقنية والتحكم بها، وقدرة الإنسان على ضبط التجاوزات العلمية الماضية إلى عصر ما بعد الإنسان، وسواها من الموضوعات الساخنة النابعة من جهل الإنسان بلحظته التاريخية، والتي تدفعه باستمرار لإنتاج الفن في صوره المتعددة، المرئية والملموسة والمسموعة، في الصورة وشرائط الفيديو والأفلام المصورة والفوتوغراف والتصوير المجدد لحالته، وكل حالة من حالات التعبير المنتجة لمعرفتها الخاصة، والطاقة التي تدفع لإبداء الملاحظات حول الإشكاليات المتنوعة. ليس في الوجود المحيط بالإنسان وحسب، بل في أعماق الذات المفكرة بكثافة لأن تكون مرئية عبر ما تراه.

هكذا تسعى البيناليات المجمعة لفنانين من ثقافات وأماكن مختلفة في بيئة واحدة، لتتقابل وتتناظر وتتفاعل في إطار استراتيجيات ثقافية ورهانات فكرية ومعرفية، وهي في حالتها التجريبية التي تطرح حوارها المتطابق حيناً،

والمأزوم حيناً، والمتعالي أو الصارم أو المقاوم أحياناً أخرى. في محاولة لأسطره جوانب مغيبة في عمق الواقع، وتحويلها إلى رموز وخطابات تفاعلية، لها إمتدادتها الوجودية والحيوية. وكل ما يجعلها تمنح الفن القوة الرائية، اللامحدودة في إيديولوجيا أو مكان، أو في صيغة من صيغ إنتاجه. حيث يمتد من اليدوي إلى الرقمي وما بعده، وعبر مختلف الوسائط التشكيلية والبصرية، وكل ما يستجيب لانقلابات التقنية المتصلة بالمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، إذ "لا تنفك التكنولوجيا بصفتها إنجازاً بشرياً، تخضع لسيطرة الإنسان، وبالقدر الذي يتيحه لها. فإذا كانت العلوم الحديثة مع النظرية الديكارتية تتحدث عن سيادة الإنسان على الطبيعة، فإن الأمر اليوم غدا على غير ما كان عليه: أصبحنا نتحدث عن (السيادة الاجتماعية للتكنولوجيا).

هذا التوصيف الأخير لــ (جوهانزهانس) في كتابه (مبدأ المسؤولية) يضع إشتغالات الفن في أغلب البيناليات في مواجهة مع القيم الأساسية للمجتمعات، التي تسعى التقنية لقلبها وبناء حضارتها وموازينها ومنتجاتها الناشئة بين التطور والعنف، بين سحر المنتج التقني المتفوق على نفسه والصور المتدفقة بقسوة عن الأهوال الإنسانية في سعيه الأعمى للتدمير والنشاز. وهوما يذكرني ببينالي (ويتني) في نيويورك، الذي ضم أعمال مائتي فنان بشبهون الحرب في العراق بحرب فيتنام، ويعكس هذا التجمع أهم أعمال الفن الأمريكي المعاصر. وقد صرحت (كريسي أبلز) المشرفة على الحدث في متحف (ويتني) للفن الأمريكي قائلة: المشاعر المناهضة للحرب بين الفنانين قوية للغاية، وهوما نستشعره في كل مكان، سواء في ستديو فنان يبدع تجريدياته أو في أي مكان آخر.. إنه شعور بالغضب مذل نحس به جراء انهيار وتحطم الأشياء من حولنا. ويمثل هذا الحدث صدى لحدث كبير كان قد نفذ بنفس المسمى (برج السلام) في لوس أنجلوس العام ١٩٦٦ ودعي برج الفنانين المناهضين للحرب في فيتنام.

في أكثر من زيارة لبيناليات دولية مختلفة، كنت أتردد إلى أماكن العرض متأملاً الأعمال التي تنتظر من يراها في أركانها المعدة لهذا الأمر، هامدة أو متحركة أو مستعرضة، تحجب بذكاء الكثير مما أعدت لأجله لتثير

الرغبة بفتح الحوار معها باعتبارها، شاهداً مفكراً ومغيراً وصادماً، ومحيلاً إلى عوالم غير محددة لاستثارة الأذهان، وتوتير فعل التخيل، وتحفيز القدرات الاسترجاعية لعوالم تسترخي في الواقع وما ورائه.

وفي هذه الزيارات لابد أني كنت أسعى لتأكيد أن اللاكتمال ما يزال الصورة المشوشة عما ينتجه الفن في إطار التغيير والاختزال. وفي المؤتمرات والندوات الموازية للبيناليات كنت أسعى لتعيين الدلالات التي أتوصل إليها في مطابقاتي بين النظري والمرئي، لإنتاج استبصار مواز على شاكلة المنتج، وتمثله من خلال سرده لانتفاء الثوابت، وتخطي خصوصية الأثر إلى خطاب تشكل التقنية أعقد حالاته في تصاعدها المستمر، وكأنها تؤسس للتردد في تلقي جوهر التجارب، صورة وأسلوباً ووظيفة.

كأن الغاية الأساسية خلق خلخلة تباعد بين المرئي والمستبصر، وتثبيت المعقول في حدود قيمته الاستهلاكية كمصور متعدد الإمكانات، يمكن الحكم بأنه - في أقل التقديرات - ينزع حرية القرار من مشاهده، ويحولها إلى رؤية قائمة على الشك بالمرجعيات المعرفية النسقية، والارتهان للحظات المتعاصرة في مسرح الواقع اللامتزامن.

الممارسات الوسيطية للبيناليات الحداثوية، وتلك الما بعد حداثوية، المنتشرة في العالم بكثرة تكاد تفوق المتخيل عن وجودها لدى مجتمع الفن المعاصر، تغوص بأشكال متعددة في طمأنينة الحياة من جهة، وحقيقة المجتمعات المتحولة من جهة أخرى. وبخاصة المجتمعات المركبة، وأحلامها الجمعانية المتسمة - حتى اللحظة - بالغضب والاستهزاء والتعصب واسترجاع الغرائز، في محاولة لملامسة نظام المستقبل الذي لم يتفق عليه الشمال مع الجنوب، ولا الغرب مع الشرق..

بيناليات في فينيسيا وكاسل والقاهرة والإسكندرية والشارقة وهافانا وداكا وبنغلادش واستامبول وانقرة وسابور واللاذقية وشنغا وانطاليا وطهران وبورسعيد وسيدني وبراغ وأثينا وباريس وفالانسيا وساوباولو وكوانغ جو

وسارسيل وببيلا وطوكيو وفيرساي ولوبليانا ونابولي وكابروفو وألبياك وليفربول وكارارا وسيؤول وبرنو وروتردام وبريشا وبوتزنان وسنغافورة وشانغهاي وموسكو وبون وفلورنسا وفانكوفر ولندن وبرن وتيرانيا وجوهانسبرغ وتايبي وبوزان وجومري ولودز...

بيناليات للعروض الحية، والنحت، والصورة، والرسوم المتحركة، والسينما، والفيديو، والمسرح، والموسيقى، والعمارة، ونهاية العالم، والغرافيك، والخزف، والتصميم، والفنون المعاصرة، والحركة، والطفل، والشباب، والفنون التطبيقية، وخيال الكتاب، والشعر، وسوى ذلك مما لا يمكن حصره ليبقى السؤال الأهم: عن ماذا تتحدث هذه البيناليات فعلاً؟ وما هو الدور الذي تلعبه في إطار الحوار الإنساني المثقل بالأزمات العميقة لاستشراف الولادة الجديدة في خضم المتغير في عالم الفنون والأنشطة الإنسانية؟. وما هو الدور الذي تلعبه عبر اندماجها في الإشهار والإعلان والميديا والتغيير وتبني الأفكار النظرية للعولمة؟ ما الذي يدفع المؤسسات والشركات وأسواق المال والبنوك لمنح المنظمين والقيمين والمنسقين الدعم الذي يوفر لهم حرية التنقل والاختيار والتنظيم؟.

ما نشهده في تحولات القيمين جدارتهم المتمثلة بالصلة مع البيئة التقنية الجديدة، وسعيهم لتلمس الموضوعات الأكثر إلحاحاً في العالم، إلا أن الصلة الجديدة لا تخلو من عنف يتمثل بالتمرد والإلغاء للتجارب المحلية في مختلف مواقع البناليات، انطلاقاً من حصر الاهتمام في نمط من الإنتاج الفكري والفني، وهو ما كان مثار نقاش بين عدد من القيمين على بيناليات كثيرة في مؤتمر دعيت إليه وقد عقدته جامعة ما ساشوتس في مدينة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية ، ويشكل محور العولمة والمحلية في الفنون مركزاً لهذا الحوار في إطار الشكل المتبع للقيمين متعددي الجنسيات، وأثرهم السلبي والإيجابي على الفنون المحلية، في إطار الموضوعات الساخنة التي تهتم بها المجتمعات العولمية، كالحروب وحقوق الإنسان والبيئة والفقر والمجتمعات المهمشة. وقد ناقشت من ضمن هذه الأفكار ما يجعل التنافس قائماً بين

الشعوب للتعبير عن ذاتها، وكيانها، وهويتها، وحضارتها. وكذلك القسوة التي تستشعرها المحترفات الفنية المحلية في أكثر من موقع كالمنطقة العربية والعالم الإسلامي، والصين واليابان وإيطاليا وسواها من خلال السلوكيات النصية لنقاد الفن. وعبر الدعوة لإدراك العالم الذي نعيشه لحظة بلحظة، وصلة الفن بالوطأة العنفية على مضامين الفنون الجديدة، والصلة بين الحقد والمشاعر السلبية والهلع وانعدام الأمان بهذا الإدراك، وكيف يمكن أن يسهم الفن بمختلف صوره وتجلياته في بناء حالة التفاعل التي يقصدها الإنسان إثر فقدانه توازنه، في عالم يتفكك كل لحظة، وسقوطه في خضم الخوف والتهديدات الكونية.

إن ما يجعل الناس مبدعين في مواقعهم هو احتكاكهم ببيئتهم الجديدة، والأفكار التي ينجزونها في إطار نظرتهم الغامضة للعلاقة بين الكون والموت، والعودة إلى بناء روابط ميثولوجية مبتكرة مفتونة بالحلم الافتراضي، الذي يطلق المكبوت ويفك إسار المخبوء، ويمجد متعة اللهو، وأسلوب الحياة الرمزي. وسيكون من الصعب توصيف ما يتفق عليه القيمون بأنه أسلوب مشترك يتعاضد في علة تحققه، والنتائج التي يتوصلون إليها رغم اعتمادهم على المفارقات الشديدة التي تتقاطع بحس مدني وعواطف تعزز الحس الجمعاني.

الفن البيئي..
صراع الحكمة الإنسانية

في هذا العالم المضطرب، الباحث عن السلام، تتراجع أولويات تطوير وتنمية الإنسان، والخير الملائم لحياته على هذا الكوكب. وتتقدم اهتمامات لا تنتج إلا الحروب، والكوارث المدمرة على كافة المستويات بما فيها المستوى البيئي على الرغم من الاهتمام الواسع الذي نلمسه دولياً، سياسياً واجتماعياً.. مع ذلك فيما زلنا نلمس ضعف الاهتمام بموضوعات البيئة في المنطقة العربية، لأسباب كثيرة تقع في إطار الأولويات الاجتماعية. والاقتصادية. وحتى السياسية.

ورغم أن دولاً عربية تدعم المعاهدات، وزارات، ومراكز، وهيئات، ومنظمات بيئية. إلا أنها ما زالت بحاجة إلى تفعيل دورها الاجتماعي. بمعنى أن يكون في المجتمع العربي إرادة بيئية، تقدم الوعي الحقيقي، بالدعوة إلى «ادخال البيئة في الجسد الثقافي التغييري، والحضاري، كآلية من آليات الثقافة والتفكير». بصنع الخطط، وبنائها، في رعاية مباشرة من الإعلام التنويري، الذي يقع على عاتقه الخروج من الدعوات المظهرية، إلى الدعوات الفعلية لممارسة هذا الوعي، عبر الوسائل الإرشادية المتوفرة، التي تمكن تيسير مرور المعلومات البيئية وتدعيم المصطلحات البيئية، بإبراز خصوصياتها، ونشرها في الخطط العملية والعلمية، لتحقيق السلام البيئي. الذي لا يقل عن أي سلام آخر، يمكن في ظله مواصلة تنمية الإنسان في مواجهة الكوارث البيئية المهددة لوجوده، والتي تعتبر كارثة بوبال في الهند عام ١٩٨٤، وتشيرنوبيل عام ١٩٨٦، مقدمات لإحصائيات ترى أن ١٠٪ من المفاعلات في العالم مهددة في هذا القرن بتسربات مماثلة، إن لم تكن أكثر تأثيراً.

«أن ترى العالم في حبة رمل
والسماء في زهرة برية
وتحمل اللانهاية في راحة يدك
وتضبط الأبدية في ساعة من الزمن»

الشاعر وليم بليك

هكذا هو الكون، أو هكذا يتم فيه التبادل، الكل في الجزء، والجزء في الكل، محققاً «اللوجوس» أي الكون في معلمه الحياتي، أو الذاتي، أو الحقيقة في تجليها المفهومي. حيث كل مخلوق يحمل في داخله نمطه الخاص، الذي يحدد تمايزه الفردي، وكماله النهائي. أو ما يمكن دعوته على مستوى الكائنات بالذات التي تحمل صيرورة ما تبدعه.

الإنسان سعى منذ البداية إلى إيجاد مفهوم يحدد الحياة، ككل متناسق في القضاء الشاسع لحركة وعيه، فأخضع نفسه لمجموع النظريات المتطورة بتطور وعيه، إلى أن وصل إلى التفكير البيولوجي المعاصر. إن الإنسان فيما يبدو، قد وضع نفسه مرة أخرى في مأدبة النظرة إلى بنية الجسم، كمعلومات لا تخرج عن كونها وهماً.

في هذا الإطار التبادلي بين المعرفة وجهلها، بين النور والظلمة، جهد الإنسان لتفسير حقيقة وجوده، وارتباطه بكوكب الأرض، والذي من الهجس به تولد ما ندعوه اليوم «دفن البيئة».

من فنون ما بعد الحداثة

بسبب التعديلات البيئية، والتجاوزات التي سببت كوارث باتت تحيق بالإنسان أينما كان على هذه الأرض، تحددت معالم (فن البيئة) كأحد الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة، الذي أكدت وجوده الجماعات الفنية، والأفراد، في مختلف أنحاء العالم. فمنذ أواخر السبعينيات بدأت تتضح معالم (فن البيئة) في مواجهة المستقبل الغامض الذي ينال التهديدات المختلفة،

والقاسية للوجود الإنساني على هذا الكوكب.. بعد أن كان يدعى (بفن المناخ)، الذي يمكن إرجاعه إلى بداية القرن العشرين، حيث استطاع الانطباعيون إعادة تقييم العمل الفني، من خلال مجموعة معطيات تمحورات حول النور، والانعكاس، وعلاقتهما بالطبيعة. الأمر الذي طرح المواجهة المباشرة بين الفنان الانطباعي وعناصر تكوين اللوحة الجديدة، باعتبارها (المختبر النهائي أو الحيز الطبيعي لإنجازها). وهكذا بدأ التعامل مرة أخرى مع مفردات الطبيعة ذات الصلة (الانعكاس، الانكسار، الماء، الأثير الهواء، الموج، البحر، الغيم، الشمس، الضوء، الخ) والتحولات المختلفة الناتجة عن تداخل هذه المفاهيم، في المدى الفرضي للعمل الفني. وما يقابله من مدى حسي في الطبيعية. أو البيئة. وهذا ما طبقه جماعة التنقيطية أمثال (سورا)، أو جماعة الوحشية (لوتريك) بإضافة المواقع التشكيلية المختلفة إلى العمل الفني، بعد أن حقق (مونيه) متابعاته لتحولات الضوء، والمكان في مرسمه العائم المتحرر من الجاذبية الأرضية. إذ حقق توازناً حركيا ذاتياً في جعل مرسمه يطفو فوق الماء، ليتحرر من جبرية الثقالة الأرضية العمودية مستبدلاً الأرضية بأرجوحة الماء، والنور، وتبعه آخرون من الفنانين الانطباعيين حينذاك أمثال (سينياك).

وتمثل أعمال مونيه (الدائرية بخاصة - ٣٦٠ ْ فن المناخ بحق، وقد استطاعت أن توصف هذا الفن بالاعتماد على تطابق الإحساس البصري بالمدى البيئي، عبر تسوير المسافة الأثيرية الممثلة للغلاف القزحي، المتأرجح بين الراسم والمرسوم، معتمداً على التحولات الضوئية في بحيرة منزله باعتبار أن الطبيعة المصدر الأساسي لاستنباط المعلومات البصرية، والناظم الشكلي للامتدادات، والتوليدات الشكلية المرئية، وغير المرئية، المستخدمة في لانهائيات التحقق الجمالي.

في هذا المستوى من التفكير بالاحتضان البيئي للفن، وعبر علاقة التجاذب الملحوظة فيما بينهما، بقي الفن يراوح بين محاكاة الطبيعة وتجاوزها، بين افتعال المماثلة واستلهام الواقع لبناء الصورة الحقيقية لوجوده، والوقوف على قوانين تحقق الجمال في الطبيعة. وإذ تراوحت النظرات وفقاً للفلسفات، ووجهات النظر المختلفة، فإن موقف الفن من الطبيعة بقي موقفاً ايجابياً في عمقه، وغايته، يعتمد

في الغالب على البصر، إلى جانب الذاكرة لبناء الموقف الذهني الذي يقتضي التفكير في الأثر المباشر، ليس من حيث تحققه في الوجود، بل عبر الأطر البيئية المحيطة بتحققه، على الهيئة التي تجعلنا نستجيب لبثه الجمالي المتدفق، والذي يفترض التعامل معه على أساس التوازن، لا الخلل اللاحق، أو الموازي لوجوده، فليس كل ما نراه مجرداً هو الصورة الحقيقية لوجوده.

ولا يمكن لنا ونحن نقف على أطراف الصحراء، أن نحكم على هدوئها، أو حركتها، أو حرارتها، أو تناقضاتها فقط... فهناك القوانين التي تجملها متحولة في أنظمة تحققها، كعالم منفتح على اتصاله الكوني بالحرارة والبرودة، والانتهاء إلى الجبال، أو البحار. وهذا هو حال البحر، أو النهر، في صياغة القوانين الخاصة بتحققها. وهو ما حاول الشاعر بليك أن يعبر عنه حين قال:

«ترى العالم في حبة رمل، والسماء في زهرة برية».

كتب العالم الفيزيائي دافيد بوهم وهو من المتأثرين بآينشتاين:

«كل ما يبدو لنا في العالم مستقراً، ملموساً، مسموعاً، لا يخرج عن كونه مجرد وهم، وحقيقة العالم في أنه ديناميكي، لا نهائي في أشكاله، وألوانه. وليس في حقيقته، فما نراه على نحو قياسي، ونظامي، هو نظام الأشياء المنبسط القابل للتفسير، والتوضيح. لكن هناك نظاماً تحتياً يشتمل على الكل، ويعد أباً لهذا النشوء الثاني، ووصف «بوهم» هذا النظام الثاني بأنه متضمن ضمني، أو منطو ومنغلق يضمر هذا النظام المنطوي الضمني واقعنا ويخفيه، تماماً كما يضمر أو يخفي الـــ DNA الموجود في نواة خلية الحياة، الكامنة أو الموجودة بالقوة، ويوجه طبيعة انفتاحها وكشفها». ويضيف (بوهم) إننا منذ جاليليو ونحن ننظر إلى الطبيعة، من خلال العدسات، وأن تصرفنا، أو سلوكنا في موضع الشيء، أو التشيؤ، كما هي الحال في ميكروسكوب الكتروني، يبدل أو يعدل ما نأمل أن نراه... فنحن نريد أن نكشف أطرافه، وحدوده، ونجعله يهدأ لوقت قصير. لكن طبيعته الحقة تمكن من نظام آخر للحقيقة هي بعد آخر، لا توجد فيه أشياء...»[(١)]

---

(١) (مدخل إلى المبدأ الكلي - ندرة اليازجي).

حقول البصر

لم تتطور المفاهيم والتصورات الإنسانية إلى ما آلت إليه، إلا وفق التحولات الطارئة على آليات وعي الإنسان، وفن البيئة الذي نحن بصدده الآن، إنما تلاحقت تحولاته على مر السنين إذ يمكن أن نلاحظ ما سجلته الاكتشافات الإنسانية في الكهوف البشرية الأولى «التاميرات» ولاسكو والصحراء الجزائرية، وشوفي وغيرها، من رسوم وألوان استخلصها إنسان ما قبل التاريخ من بيئته الطبيعية محققاً ما ندعوه اليوم (الصباغات الطبيعية)، المستخلصة من الأتربة الحمراء، والفلزات، وأغصان الأشجار، والعروق المتفحمة، والكلس الأبيض، وأوراق النباتات وغيرها من المواد التي عالجها كي تبقى ثابتة على مدى الزمان، محولاً كل ذلك إلى «إشارات سحرية تصدر عن التلاقح بين طبائع المواد الحاملة، والمواد المحمولة، وحواس مبدعيها».

وبغض النظر عن موضوعات هذه الرسوم، وأهمية مضامينها، التي تكشف عمق علاقة الإنسان وبيئته ومحيطه الطبيعي. فإن هذه الأعمال تؤكد العلاقة الأزلية بين الفنان المبدع والطبيعة.. ولعل هذا ما دعا ليوناردو دافنشي «للعودة إلى خزان الطبيعة المترع بالحكمة والكمال» أو ما جعل نظرية كنظرية الشعث، تتصدى إلى النواظم البيولوجية - الجرافيكية، بعد عجز المناهج الرياضية عن رسم صيروات العناصر الطبيعية، والتنبؤ بأنوائها.. ونظريات الشعث واحدة من حداثات الحساسية الموجهة إلى البيئة، وتعتمد اطروحتها على الرسم لاقتراح برامج بصرية ممكنة الحدوث في عالم البيولوجيا»(١).

لقد بقيت الألوان على مر الأزمان وفيه لمصادرها الطبيعية، ولم يخرج الفنان عن المرجعية الطبيعية لاكتشافاته اللونية، وإذ حاول بعض الفنانين الخروج على نمطية العلاقة ما بين اللون والطبيعة، أو البيئة، أمثال إيف كلاين، محاولين الإيحاء بالاستعارة من التراث البوذي. فإن بواطن البراكين دحضت أفكارهم، بوجود الدرجات اللونية اللامحدودة العدد من هذه الألوان... وهذا ما دعا الفنان

---

(١) (أسعد عرابي - وجوه الحداثة في اللوحة العربية).

المسلم أو الفنان الصيني لزيادة التأمل في الطبيعة ساعات طويلة قبل بدء الرسم، لتحقيق أعلى تواصل مع حكمة الطبيعة ساعات طويلة قبل بدء الرسم، لتحقيق أعلى تواصل مع حكمة الطبيعة، بوجود المادة النورانية (الضوء)، محور المادة التصويرية. حيث يمثل النور النظام الجزئي - الشمولي" الذي يعنى الديمومة في الحركة الدورانية التعاقبية في الوجود. أو في ديمومة النواظم الإيقاعية، بالتناوب مع الظلمة.

وإذا كان الخروج على الآليات الطبيعية للتفكير بهذه الألوان، والصباغيات، يمثل خروجاً على سرية الحكمة الشرقية لمعانيها، ومفاهيمها، وقيمها الرمزية. الأمر الذي جعل التناقض يبدو جلياً في علاقة كل من الشرق والغرب ببعضهما البعض على المستوى الفني، مما أدى إلى تبدل واضح في الموقف من العلوم والثقافة، والحضارة، بل يمكن القول إن الموقف من العقل، والمهارة التقنية، بات دافعاً للتحقق من المصائب التي جرها التطور، والتقدم التكنولوجي المفجع، على النظم البيئية العالمية في مواجهة القيم والأخلاق، والروحانيات.

التوازن والاضطراب

يذكر النص الصيني: الـ «يانج» وقد بلغ حده الأقصى، ينسحب لمصلحة الـ «ين» وأننا نشهد صحة هذه العبارة في التحول الذي طرأ خلال ستينيات، وسبعينيات هذا القرن، فقد نشأت متتالية كاملة من الحركات الفلسفية، والدينية والسياسية. التي - كما يبدو - تتجه وجهة واحدة. فالاهتمام النائي بالإيكولوجيا - والاتجاه القوي إلى السرية والحكمة، وإعادة اكتشاف الطرائق الكلية في مجال الصحة والشفاء، وأهم من كل هذا، الوعي الأنثوي المتنامي، ظهورات أو تجليات لنزعة تطورية واحدة، فهي، برمتها تعادل المغالاة في التوكيد على المواقف، والقيم العقلانية، والذكرية، وتحاول جاهدة أن تستعيد التوازن بين الجانب الذكري والجانب الأنثوي للطبيعة البشرية[١]

(١) (مدخل إلى المبدأ الكلي – ندرة اليازحي).

في الإطار الفني، حاولت جماعة الباوهاوس في فترة ما بين الحربين، دمج الفنون وتقريب وجهات نظرها بالدعوة إلى وحدة الفنون، في إطار تعاليمها التربوية، والعقيدية، وإدماجها في النسيج الحضاري، والبيئي (فرانز مارك - فاك - بول كلي) وفازاريللي بأوهامه البصرية المستخرجة من الالتباس اللوني للانطباعية، وإرباكات إدراك الحقول البصرية المغناطيسية، منذ مونيه وحتى فازاريللي، حسب تعميم الناقد أسعد عرابي مما أدى فيما بعد لتدخل المشاهد في العملية الإبداعية، لهذا فإنه يؤكد أن طقوس فن البيئة، تتحول إلى نوع من الأشواق الشفائية، أو التطهير الجماعي من مغبة اغتيال الطبيعة، واقتراف ذنوب القضاء عليها، بالقضاء على ما يقرب على من مليون من الأجناس الحية خلال العقود الثلاثة الأخيرة، فالإنسان يدمر بسرعة ما أنجزته ملايين السنين (ثقب الأوزون)، واغتيال المساحات الخضراء، إذ أن خلف كل جريدة إعلامية يومية، مأساة اغتيال شجرة وتحويلها إلى قمامة.

لهذا يهجس فن البيئة بمصير هذا الكوكب المرتبط بحقيقة وجودنا عليه، ويدعو إلى إعادة التوازن إلى كل ما من شأنه تهديد الأحياء وما يدفع الجمادات إلى الاضطراب، ووقف كل ما يرفع درجات حرارة الكوكب.. ولهذا أيضاً يدعو فن البيئة إلى وقف الاغتيال المباشر للكون. إذ كلما طغى الإنسان في الاستثمار الفوضوي لمقدرات هذا الكوكب، كلما يدعى بالتشخيصية الإيكولوجية، وهي إحدى توجهات الفن البيئي، التي من أعلامها الفنان جرانتلوب، ودومينيك تينو، وفريق جون الياباني، ولبيروجير، وغيرهم كثير ممن توجهوا هذا التوجه «كالشامانية» (وهي جماعة في أمريكا الشمالية مارس بعض فئاتها عبادة الطبيعة عن طريق ممارسة طقوس التواجد والتوحد مع عناصرها، وبهذا فإن الشامانية هي غواية الطبيعة، والتعلق بحكمتها إلى حد العشق. ولهذا تؤكد الشامانية على همجية التقدم التقني، وفظائع المستقبل، التي قادت إلى معلوماتية الصورة الرقمية، والتوليفية وأنواع الهولوغرافي، ورياضيات المينيماليزم، وإشاعة اللدائن الصباغية الملوثة للبصر والبصيرة.

الشجرة رمز

لقد اعتمد بعض فناني البيئة على الشجرة كرمز، وكذلك الغابة، وكل ما يتعلق بتفاصيلهما، لإنشاء مادة طبيعية لمناهج فنون المينيماليزم، أو ما ندعوه الفن الاختزالي، أو الاختصاري (جي جرانتلوب بأحراشه المنداة بالحلم، وأغصان دومينيك تينو العائمة في مياه آسنة، والطافية إلى حتفها المعلوم، وحدائق ببيروجيرا المغلفة بالنايلون، وفيديو وعروض الفنانة التركية سوزي هاج).

لقد سعت الفنانة سوزي هاج إلى تحقيق عروضها الفلمية، أو عبر البيروفورمانس (الهابنينج)، كي تزيل الحاجز بين التعبير الفني عن قضاياها الإيكولوجية والحياة اليومية. وذلك لمزج الطبيعة بالمجتمع والجمهور، وإيصال خطابها إلى الشارع المتحرك. حيث يحقق خطاب البيروفورمانس التحريض البصري، والذهني، لاستعادة الوعي الإيكولوجي وهو يشكل لغة احتفائية بفن البيئة، لقد غلف الفنان كريستو المدى البيئي بطريقة ملغزة بواسطة الحواجز القماشية (جدار الصين ١٩٧٥ - شق الاطلسي ٤٠م.ط - جسر البون نوف ١٩٨٥ - برلمان برلين). فهو يتعامل مع القياسات الطبيعية، والأحجام الحقيقية، التي ينبغي إلغاؤها من الذاكرة البشرية لفترة زمنية، لإحلال مكان آخر جديد محل العورة البيئية، أو (الفساد البيئي) الذي يتعامل معه بشكل مباشر.

وإذا كان الحوار منقطعاً فيما بين الطبيعة والثقافة في مجالات الفنون فإن جماعة البيرفورمانس تدعو لبناء الحوار ما بين الجماعات الإنسانية والمادة الطبيعية في حيزها البيئي. وهذا ما فعله الفريق الياباني (جون) حين غطى ما مقداره كيلو متر مربع باللون الأحمر، المتمثل بلدائن تبعث سمومها البصرية في صفاء الثلج الأبيض. ولأن فن البيئة يهتم بعناصر الطبيعة المختلفة، كالبحار، والجبال، والأنهار، والسماوات، وغيرها، فإننا لابد نذكر تجربة (روبرت سميستون) الواقعة بين فن التصحر وفن البيئة عبر تجربته (الجزيرة الحلزونية). وقد انطلق الفن المتحضر في السبعينيات من القرن المنصرم من إيطاليا وهو قريب جداً لفن البيئة. وقد تجلى بما دعي الفن الأرضي في الولايات المتحدة فيما بعد.. كما أنه لا يمكن إغفال دور فناني

البوب فيما عرضوه من ديكورات، وصالات منسقة وحديثة، في إطار فن المناخ الذي بدأ في البيت ولا شقة، ثم انتقل إلى المدينة، حيث نتلمس تواجده بوفرة في مدينة كباريس، وخاصة في لابرك (بركة سترافنسكي - بحيرتا تاكيسي في الديفانس، بركة بومبين وقرب مركز بومبيدو).

فن البيئة عربي

على المستوى العربي، فقد ارتبط فن البيئة بالتراث البصري، حيث نرى أن البيئة تمتد إلى الثقافة، والنفس، والمجتمع، وكل ما هو معاش ثقافياً وحضارياً (الرقص، الشعبيات، الحروف، الفنون التقليدية). ولهذا لم تبالغ جماعة الدار البيضاء حين دعت في الستينيات من القرن الماضي للاقتصار على المادة المحلية في الصباغة، واستخدام الجلود، والمواد الأخرى، لتحقيق وإنجاز الأعمال الفنية. ويمكن أن نذكر الرايات الملونة التي أنجزها القاسمي ١٩٧٧، وكذلك تجربة ضياء العزاوي من العراق، وفاتح المدرس من سورية، وسليمان منصور من فلسطين، أو ما قام به عبد الله بن محجوب العام ١٩٨٧ "حين فرش عدة كيلو مترات بالحروفيات العربية، المستمدة من المخطوطات والتعاويذ العربية، على طريق الشمال الفرنسي. ورغم أهمية هذه التجربة، إلا أنها إلى جانب تجربة المصري عبد الرحمن النشار تقع في إطار الفن المناخي، أكثر مما تقع في إطار فن البيئة.

في العام ١٩٩٥ عرضت سهى شومان في باريس (رمل وحجر)، وهو معرض تصويري يستعيد المادة الجغرافية الكنعانية. وكذا فعل ناصر السومي بحصاه الكنعانية، ورنا بشارة بصبارياتها، كمادة إنشاء بيئي.. ومحمد أحمد ابراهيم من الإمارات، الذي له مساهمات فعالة وهامة فيما ندعوه فن البيئة، إلى جانب عبدالله السعدي، ومحمد كاظم. وقد قدم فيصل سمرة من السعودية تنويعات على الخيمة والصحراء، كل هذا استمرار لما بدأه مهدي مطشر في باريس ومنى حاطوم في لندن وأحمد معلا في سوريا وغيرهم.

المزاج التجاري واختبار القيمة

صدرت عريضة في العام ٢٠٠٣ في مجلة فرنسية تدعو قراءها للاحتجاج على بيع أعمال تقدر بـــ ٣٠ مليون يورو بالمزاد العلني، وهي عبارة عن وثائق وموجودات تتعلق بـــ أندريه بروتون، والسبب أن فرنسا ليس لديها المال لإنجاز خطة متحف أندريه بروتون كما خطط له، وقد عبر الناس عن حزنهم العميق جراء هذا الخبر. فلا أحد ينكر صلة المذهب السوريالي بالمجتمع الفرنسي، كون هذا الاتجاه من أكثر الاتجاهات المثيرة للجدل على مستوى الطليعة وتكوين قيم مختلفة، ولكونه الأكثر استفزازية واحتجاجاً في القرن العشرين.. ناهيك عن كون هذه الحركة أم المانيفستوهات في القرن المنصرم.

يثير هذا الموضوع علاقة الناس بالقيمة من جهة، والعلاقة المتداخلة بين الفنون والمؤسسات، وهي علاقة يطالها التغير والتبدل باستمرار. كما يثير الموضوع إشكالية الفن المعاصر بعد ذلك.. كيف يكتب تاريخه الذاتي في إطار التقلبات الاقتصادية وتبدل الدعم والمواقف من قبل الحكومات الوطنية، خاصة أن صفة الحدة باتت تطلق على الأزمة الناشئة بين الفن وسوقه، ومن ثم بين الفن ومقتنيه، سواء كان متاحف أو مؤسسات أو واضعي السياسات الثقافية أو جامعي الأعمال الفنية من مختلف الطبقات المتحولة.

ويثير مثل هذا الموضوع تعريف الفن من جديد، وهل مازال ينطبق عليه أن نعتبره وظيفة معرفية ذات قيمة. فإذا كان كذلك، فإن موضوعات كثيرة ما تزال قيد البحث في الندوات والمؤتمرات مثل: صلة التعليم بالفنون في ضوء التشكيك والتنكر للفنون المحلية والوطنية وابتداع منافٍ جديدة لهذه الفنون في إطار فهم المصطلح الجديد Glocalism وعولمة الاقتناء. هكذا يبدو

الفن اليوم مهنة تحيط بها المخاطر بمواجهة العديد من الأمور وعلى رأسها الاضطراب الاقتصادي العالمي.

يمكن التأكيد إذن أن حالة من الفوضى تعم عالم الفن اليوم، وإن كان يمتلك إمكانية تجاوزها على المدى الطويل إن أردنا أن نكون متفائلين. إلا أن الأمر يتجاوز الرغبات إلى واقع مرتبط بمتضررين ومستفيدين، فأوروبا - على سبيل المثال - التي حاولت طيلة القرن العشرين تدويل نفسها عن طريق الفن والشعر والثقافة - بشكل عام - باعتبارها مركزاً، قد شهدت تراجعات قاسية في الربع الأخير منه لصالح نشوء مراكز موازية أخرى..

تم ذلك في إطار اشمئزاز الجنوب من الإنسانية المتحضرة وانتصاراتها التقنية على الطبيعة في الشمال، ويمكن اعتبار أن المتضرر الأول في مثل هذه الانقلابات كان جامع اللوحات من الفئة المتوسطة، وهو الأكثر حساسية تجاه الفن ومعرفة قيمته. وقد تحولت هذه الفئة إلى فئة حذرة في تعاملاتها.. وينسحب الأمر بطبيعة الحال على صالات العرض وبيوت المزادات الصغيرة والمتوسطة ذات الطابع الدولي وأخيراً المقتني التقليدي الأمريكي وصنوه الروسي الذين فقدوا الثقة بالسوق جراء الارتفاع الجنوني للأسعار مقابل تدني وتضاؤل ثرواتهم.

كان لهذا الأمر انعكاساته في ظل العديد من المتغيرات الاقتصادية والسياسية والديموغرافية، وفي ظل تناقص إصلاح الإجراءات التشريعية التي تلائم المرحلة، بمثل استهلالنا عن تراجع الدولة عن دعم المشاريع الفنية، مُفضلةً أن تصب جهودها في المشروعات الميديائية. ما أدى إلى تضاؤل المعارض الصغيرة، وفقدان الفنانين ثقتهم بمهنتهم، إضافة لفقدانهم وظائفهم في الشركات والمؤسسات (ما بعد الفوردية)، وانقلاب معايير الاقتناء ببناء قيم جديدة تتجاوز الفهم المعتمد على الجودة والندرة.

فالأعمال التاريخية يمكنها أن تنتظر نهاية الأزمة، أما الأعمال المعاصرة فهي في مهب التقلبات، بالرغم من أن المزادات والصالات الكبرى

اعتبرت الفنون المعاصرة اكتشافاً مهماً لإنقاذ أسواق الفن من ورطتها. فأصابوا في جوانب وفشلوا في جوانب أخرى، فما يرتفع سعره بسرعة يمكن أن ينزل بنفس السرعة إن لم يكن أسرع، ولذا اقتضى طرح السؤال مرة أخرى: إذا كان التاريخ يضفي قيمته على العمل الفني، فما هي معايير القيمة العالية للعمل الفني المعاصر؟ هل هي فقط على ارتباط بقيمة السوق ومضاربات البورصة والقيمة الشرائية، أم أنه لابد أن تكون هناك معايير أخرى على صلة بالفكر المعاصر، واستجابة الفنانين أن يكونوا جزءاً من لعبة المانيفستوهات الأدبية المابعد حداثية؟

يبدو أن الانتظار مهمة صعبة للاحتفاظ بقيمة الفن، وعدم التفريط أكثر من اللازم بما يكتنهه كدور أساسي يلعبه في التغيير، وهذا يتطلب عدم التفريط بالقيمة المعنوية العظيمة بمقابل الخسارات المتلاحقة جراء منافساتٍ بعضها حقيقي وبعضها مزور. فالمضاربة تؤدي بالتأكيد إلى تدني التعامل مع الجودة، وسيكون النظر إلى الصفقات الكبيرة موضع ريبة. كما يمكن تلمس استجابة السوق لعرض الكثير من الأمور التي لم تكن موضع اهتمامٍ كالاتجاهات البدائية والعفوية والفطرية وفنون التصميم ونتاجات الخزافين والرسوم الهزلية وسواها الكثير.. بهذا تمنح السوق شرعية التداول للعديد من الأنواع الفنية بمقابل سحب الثقة من أطراف فنية نأمل أن يخرج فيها الفنانون - قبل أية جهة - من حالة الاكتئاب جراء الإحساس بتزييف متعمد لحالة الفنون المحلية بمقابل تلك المعولمة.

هذه التصورات النظرية يدعمها بالتأكيد معطيات وأرقام ونسب على أرض الواقع، أي من قلب الأزمة، وإذا كان الباحثون يرون أن الإشكاليات كانت نذرها قد بدأت قبل ذلك فإن الأمر يبقى سيان في تصور المتضررين. ففي نيويورك المكان الذي يعتبر مختبراً لصلابة السوق الفنية التقليدية الراقية كانت نتائج البيع في مزادات كريستيز وسوثبي العام ٢٠٠٨ مخيبة للآمال فيما طرحته من أعمال معاصرة، بينما حقق الفن الحديث المنتج مابين ١٨٦٠ و١٩٢٠ تقدماً ملحوظاً في نفس العام، وقد حافظت فنون رينوار

ومانيه ومونيه وبيكاسو...الخ في مجموعة إيف سان لوران على قيمتها فبيعت بـــ ٣٧٣٥٠٠٠٠٠ يورو وهو ما يتجاوز القيمة المقدرة ٢٠٠مليون و٣٠٠٠٠٠ يورو رغم تدني سوق الأسهم المالية آنذاك.

لقد انخفض سوق الأعمال المعاصرة العام ٢٠٠٨ بمعدل ٣٤,٥٪ وكانت نسبته في السوق لا تمثل سوى ١٦٪ فيما ارتفع سوق الأعمال القديمة بمعدل ١٥٪ فباعت سوثبي فيما بين ١٥ و١٦ سبتمبر ٢٠٠٨ ماقيمته ١١١٤٠٠٠٠٠ جنيه.. تدني واضح بمقابل عام ٢٠٠٧ حين ارتفعت سوق الفن بمعدل ٣٧٪ . لهذا توجه الباحثون والخبراء بالنصح لإعادة تشكيل قيم هذا السوق، بما في ذلك الأسعار وعدد الصفقات والعروض دون كبير استجابة لمثل هذا لنصح، وكان التساؤل وارداً فيما إذا كان تخفيض أسعار الأعمال المعاصرة سيؤدي إلى استقرار السوق؟ وهل ستتمكن السيولة من استقطاب أعمال ذات قيمة فعلاً؟ وبالنتيجة هل سيبدي الفن إمكانية الدفاع عن نفسه بحق أم أن السيولة ستتمكن من انتهاكه؟ (٥١٪ من الأعمال المعاصرة المطروحة للبيع كانت بسعر أقل من ١٠٠٠ يورو).

لابد أن نتذكر أنه مع إفلاس بنك ليمان براذرز الأمريكي، نقطة انطلاق الأزمة، ارتفعت قيمة الأعمال الفنية المعاصرة بسبب المضاربة. وقد بلغت سوق الفن ذروتها العام ٢٠٠٧ بقيمة إجمالية تقدر بنحو ٥٠ مليار دولار قبل أن تنخفض لاحقاً وبسرعة إلى ٣٥ مليار دولار.. وقد كان للتنافس الظاهري فيما بين كريستيز وسوثبي دوراً كبيراً في انفجار الأسعار، فهما مؤسستان تحتكران ٨٠٪ من المبيعات في العالم، بالإضافة إلى أهمية مرجعيتهما لتسعير الأعمال الفنية وتقديرها وصناعة الفنانين وترويجهم على المستوى العالمي. وكلاهما كانتا قد استشعرتا مبكراً اهتزاز المركزية الأوروبية ففتحتا منذ العام ١٩٦٠ في نيويورك. وبدأت كريستيز بطرح أعمال معاصرة روسية وصينية وفيتنامية وأندونيسية، بما فيها التصوير الفوتوغرافي والرسوم والكتابات الجدرانية والتصميم المعاصر للأثاث والمجوهرات والملابس وسواها منذ العام ١٩٨٠ وهنا لابد من التذكير بأن مخازن هذه المؤسسات لم تعد سرية، فعصر

الانترنيت قد بدأ وأصبحت المعلومات متوفرة بسيولة في المواقع الأساسية لهذه المؤسسات، ولم تعد نيويورك ولندن وباريس وحيدة في عالم أسواق الفن، فقد نشأت هونغ كونغ وشنغهاي ودبي ولاحقاً أبوظبي فغيرت الشركات من استراتجياتها ونوعية أنشطتها ونشأت أسواق متنوعة في العالم، وتمكنت سوثبي أن تحقق اختراقات نوعية حين باعت نحت برونزي لـــ جياكوميتي بقيمة ٧٤مليون يورو وهو سعر يتجاوز قيمته التقديرية بثلاثة مرات.

لاشك أن الفنانين المعاصرين المنخرطين في السوق بنتاجاتهم قد تعرضوا فيما بين ٢٠٠٢ و٢٠٠٨ لكثير من الضغوط من قبل الصالات والمروجين لأعمالهم، وذلك لتلبية طلب السوق، بحيث يضحي منتجهم استهلاكياً في مجتمع استهلاكي، وفيما يرى البعض إجحافاً بهذه الضغوطات يرى البعض الآخر إن استيعاب بعض البلدان لمفهوم الفنان المنتج واستيعاب مفهوم حاجة السوق عبر خلفياتهم الثقافية المحلية، واعتباراتهم بأن منتجهم الفني يمثل حالة من حالات التكافل الاجتماعي قد ساعد في قبول متغيرات السوق.. أما لماذا كان العام ٢٠٠٨ قاسياً بهذه الحدة فلأن ٣٠٠ ملياردير قد اختفوا، وتوقفت مصارف كثيرة عن الإقراض لشراء الأعمال الفنية، فازداد عدد الأعمال الراجعة غير المباعة، وانخفضت الأسعار إلى النصف، فقدرت تخفيضات كريستيز وسوثبي مابين فبراير ٢٠٠٨ وفبراير ٢٠٠٩ بمعدل ٢٥٪.

لقد كثرت الأسباب الداعية للإصلاح، فسعت الدول الكبرى في العام ٢٠٠٩ لمجموعة من الإصلاحات لتجاوز الحالة الراهنة. وهو تعبير يصفه الخبراء بالنضج والاعتماد على الخبرة، خاصة أن الثروات في أوروبا وأمريكا والهند والصين والشرق الأوسط والبرازيل وروسيا لا تزال مولعة بالفن، ويرى أصحاب الأموال والثروات فيها وسيلة لتأكيد وضعهم الاجتماعي. لقد كان العام ٢٠٠٦ عام انفجار التصنيف، وقد استفادت المحترفات المحلية في تلك البلدان من هذا التصنيف، بل إن الأمر تعداها باستحياء إلى مواقع أخرى، فكان للفن الصيني على سبيل المثال حصة مهمة حيث مثل منذ العام ٢٠٠٤ ثلث مبيعات السوق مع الاحتفاظ بقيمة تداوله. وحقق محترفهم نسبة ٣٥٪ لتضحي الصين

في العام ٢٠٠٧ أكبر سوق للفن المعاصر. مثل هذه التحولات تطلبت لنجاحها استقراراً وتبديلاً في أساليب العرض، وهو ما حرصت عليه الأسواق الناشئة بمواجهة الأسواق التقليدية في نيويورك ولندن. ويوصف هذا التحول بالعميق جراء انتقال كريستيز إلى الشرق بسبب ضعف الدولار وبروز ثروات هندية وصينية وروسية وشرق أوسطية.

ومنذ العام ١٩٨٦ افتتحت كريستيز في هونغ كونغ لأن سوق الفن قد تغيرت إحداثياته لأول مرة بعد الحرب العالمية، فكان لزاماً عليها التوجه إلى المشتري الجديد. لهذا أيضاً فتحت مكتبها في دبي مستقرئة مستقبل السوق في دول الخليج العربي، والإعلان لاحقاً عن افتتاح متاحف كبرى في أبو ظبي. حيث يشار إلى أن القوة الشرائية المتوقعة في لوفر أبو ظبي ستكون ٤٠ مليون يورو سنوياً على الأقل، وهذا ما شجع مختلف الجهات لرسم خارطة جديدة للسوق تضاف إلى المراكز التقليدية في باريس وجنيف ولندن ونيويورك، وتعكس تغير التفكير في مؤسسة كـــ اللوفر تبحث عن تمويل باستثمار مقتنياتها.

منذ العام ١٩٩٧ طرحت دار كريستيز على نفسها سؤالاً يهمها قبل أي أمر آخر: كيف يمكن السيطرة على سوق الفن؟ وكان الجواب ببساطة: بإدارة الفنانين في العالم.

هكذا تخصب المؤسسات من تشاء من الفنانين وتعقم من تشاء بإدارتها لهم، ولهذا كثرت الاحتجاجات لدى الفنانين في المحترفات المحلية ممن يرون شمولية في تدمير محترفاتهم جراء الهندسة المالية التي تعتمدها أساليب الإدارة الجديدة، وفي الوقت الذي ترى فيه المؤسسة أن القيمة مرتبطة بالتداول العالمي، ويؤكد المحليون أن هناك تزويراً للقيمة التي لا قيمة لها، وأن القيمة الحقيقية ترتبط بكثير من المعايير التي يتم تجاهلها، والقفز عليها باتجاه القيمة الافتراضية لمختبر الخلق الإبداعي، أو ما يدعى بالتمويل الذي يحول أي شيء عن طريق الميديا إلى قيمة كما يتحول الرصاص إلى ذهب.

في هذا الإطار يبرز السؤال: كيف تحافظ الأعمال القديمة على قيمتها؟

بل كيف تكون الأسواق آمنة في ظل اختفاء أسواق وبروز أخرى؟

ما هو حال السوق الجديدة والهندي يشتري الفن الهندي، والصيني يشتري الفن الصيني، وكذا الإيراني والعربي والأمريكي والإنكليزي؟

وهل يعيد الفن هذه المرة تعريف السوق بعد أن بقي تعريفه مثار جدل في جلسات المفكرين والنقاد؟

تساؤلات تحتاج بالتأكيد لإجابات شافية، وهذا غير متاح في الوضع الراهن. لكن المهم استيعاب أن الفن حياة وتواصل وخلق، وأن السوق بحاجة لمزيد من الدرس والإصلاح، والإقلال من التهور، والنأي عن القسوة والوحشية، بخاصة في منح القيمة الحقيقية.. حيث سيجد الجيد من يهتم به. بالرغم أن مختلف صالات البيع تؤكد أن المهم في الأعمال الفنية المعاصرة أن تكون ملهمة.. وهذا ما يدفعها لإعداد برامج تعريفية بالفنانين المعاصرين تكلفها الكثير في مجالات الإعلان والترويج في فروع الميديا وطباعة الكتب والكتالوجات. وتصرح بعض الجهات بأنها تخفض من النفقات الإعلانية في محاولة للتأثير على مزاج المقتنين، والتأكيد بأن القيمة الحقيقية للعمل الفني لا تحتاج إلى هذه النفقات. كذلك يصرحون بعدم استعدادهم لتقديم أية تخفيضات أو تنزيلات في الأسعار، علماً بأن التسريبات تقول بأن الجهات العارضة تقوم بتقديم تخفيضات تصل إلى ٣٠٪ أغلب الأحيان.

بكل الأحوال فإن مثل هذه الأمور تدعو المقتني ليكون أشد حذراً في كل مرة يقدم فيها على الشراء، وهو غالباً ما يتمتع بالنفس الطويل قبل الشراء لتتضح بعض الأمور له فيما يخص القيمة والسعر. والمشتري الحذر فكرة جديدة في كل حدث جديد يأتي مع استمرار الأزمة واحتدام المعركة واختبار المزاج التجاري الذي بات لا يفرق بين المستويات. فعمل فرنسيس بيكون الثلاثي (صورة ذاتية) المعروض من قبل كريستيز في نيويورك بتاريخ ١٤ نوفمبر ٢٠٠٨ كان قد قدم بقيمة تقديرية بلغت ٤٠ مليون دولار، ورغم كافة الإجراءات العلنية والسرية فإنه لم يصل في المزاد إلا إلى ٢٧,٤ مليون دولار.

ويومها صرح مسؤول في كريستيز بأن ثلث الأعمال المعروضة للبيع قد فشلت في استقطاب المشترين وهو ما حصل مع سوثبي في نفس الفترة.

من جهة أخرى يعبر تشن فينغ مؤسس متحف الفن المعاصر في بكين عن هول الكارثة معتبراً الأزمة مثل تسونامي بتأثيرها على الفن الآسيوي بعموم والصيني بخصوص، حيث أغلق جنون المضاربات حوالي الخمسين صالة في غضون ثلاثة أشهر في داشانزي حي الفنون في بكين، مع ذلك فإن الكثير من المسؤولين الصينيين يعتبرون أن هذه خيبة أمل مؤقتة فما يتعرض له الفن حادث عابر لا يتجاوز حدود الأزمة، أي أنه ليس حقيقة دائمة. فالمال سيبقى بحاجة أن يُنفق على الفن وخاصة في المتاحف التي ستبقى هي الأخرى بحاجة لتدخل الحكومات التي تخلق عادة الشروط المناسبة وإن قلت إمكاناتها في الاقتناء، فهي تختلف عن المؤسسات الخاصة كـ ليمان براذرز الشركة الراعية للفن من خلال المتاحف، أو بنك يو بي إس راعي بازل ميامي بيتش، أو البنوك السويسرية التي تجند خبرتها لإخفاء ضرائب الأثرياء الأمريكيين كما يرد في تبادل الاتهامات.

الملفت في الأمر أن المال الذي كان تاريخياً جزء من العملية الفنية بات اليوم كل العملية، وأضحى الجانب الاقتصادي هو الرأس المحرك للقيمة الفنية، والأمر كما يبدو أبعد مما نسمعه عن دعم الفن أو التخلي عنه في ظل التراجعات المتحفية الدولية. ما يقتضي ضرورة إعادة برمجة المتاحف بإحداث إصلاحات جدية ومكلفة واستقطاب الدراسات والأفكار التطويرية والاهتمام بإحياء الدور الذي يمكن أن تلعبه مجموعاتها من جهة، وربطه بالدور التربوي والترفيهي والتثقيفي للمجتمع من جهة أخرى.

من ينقذ الفن إذن، قيمته أم سوقه؟

في النظر إلى قيمة الفن المعاصر فإن حديث المسوقين عن هزات متكررة يلقاها هذا الفن (منذ الخمسينيات وحتى اليوم) والتقلبات التي يعيشها مؤخراً في ظل الأزمة الاقتصادية العالمية، هذا الحديث يوحي بأن الفن المعاصر مازال

يبدي علامات الضعف، وإذا كان في مراحل معينة قد حقق حضوراً كاسحاً، فإنه في مراحل أخرى لم يستطع أن يثبت جدارته الاستثمارية قياساً إلى الأعمال الانطباعية والفن الحديث. فالتخمينات والتوقعات مازالت هي المقياس دون تحقيق الاستقرار المنشود، وهو أمر تابع للحالة الاختبارية والتجريبية التي وسمت الفن المعاصر دون تحقيق توصيفات اصطلاحية ونقدية.

تكتب إيلينا لانزانوفا في المجلة التخصصية آركاديا أن الوضع بات أكثر إشراقاً في ظل الأزمة المالية العالمية بسبب تبدل التصورات تجاه المبيعات التي حصلت من قبل كريستيز وسوثبي، حيث تراجعت سوثبي إلى ٨٧٪ عن مبيعات ٢٠٠٨ في تجربتها الأولى العام ٢٠٠٩ في حين كان الوضع أفضل في دار كريستيز مع التركيز على الأسعار العالية لأعمال جيف كونز وإندي وورهول وبيتر دويغ وجوان ميتشل وديفيد هوكني وجاسبر جونز ووليم دي كونغ.

أما على المستوى المحلي الهندي فقد استطاعت السوق أن تؤكد حضور فنانيها المعاصرين أمثال سوبود جوبتا وبهارتي خير وجيتيش كالات وهيرث ونالييني ملاني وشيلبا غوبتا. وأن تؤكد حضورهم في صالات العرض والمتاحف والبيناليات ومعارض الفن الدولية. وقد أدى ارتفاع الأسعار الهندية الدولية مع الأزمة إلى إحراج الجهات المسوقة في طرحها لأعمال هؤلاء الفنانين في السوق المحلية ما أدى للاتجاه نحو نتاجات الشباب. وهي سياسة عرض متبعة في إيران وسورية والإمارات ومصر والمغرب وتونس على المستوى العربي حيث يتحمل المقتني فترة تدوير هذه الأعمال في السوق الاستثمارية، وهو أمر يحتاج لسنوات قد لا يكون المقتني العربي معتاداً عليها بعد.. ويتوقع أن ينمو هذا الاتجاه بسرعة كأحد البدائل المطروحة المؤقتة إلى جانب فكرة المقتني الشاب.

بهذا يتطلع أصحاب الصالات إلى ما سيحدث فرقاً في العقد القادم خاصة أن مغامرة الاختيار تتم وفق الخبرة التي تعني اختيار المتميزين، وربطهم ببعضهم البعض في إطار سياق يعمل أصحاب الصالات على توجيهه لتجاوز القيود الاجتماعية والسياسية، والمنافسة في إبراز القدرات

الاكتشافية للأحداث التي تعكس حياتهم وتجاربهم وممارساتهم.. إنه تفكير طويل المدى تحاول الصالات الشابة أن تبني به شبكة تتفاعل مع بعضها البعض، كما يجري التفكير من قبل المستثمرين بمشاريع قد تحتاج لترقين رأس مال ثقافي لفترة طويلة، وهو ما نراه في نشوء مؤسسات خاصة تتقل الحالة الراهنة للمفاهيم الفنية لدى الشباب، وتعمل على تدريبهم في ورش لاكتشاف الأساليب غير التقليدية في ممارسة العملية الفنية.

هناك مؤسسات في شقق وفي الشوارع وفي مراكب، وعلى الحدود لتجاوزها، وعلى ضفاف الأنهار وفي عربات أو ساحات. وهناك مؤسسات تفاعلية افتراضية لا مقار لها خارج الشبكة العنكبوتية تقدم خدمات تواصلية في مجالات الفنون المعاصرة .. مع ذلك تكثر الأسئلة حول عالم الفن وطرق تجاوزه لنفسه، وللأزمة التي تعصف به، وبالعالم من حوله.

الحقيقة أن مختلف المؤسسات تؤيد قيم التفكير المبدع والأصلي والحقيقي، وتؤكد على العلاقة التفاعلية بين الفن والمجتمع بتوسيع استراتيجيات الفن المعاصر، وتوطيد صلته بوسائل الإعلام، واختبار التأثير البصري والمفاهيمي للفن في محاولته التغييرية بتحدي المفاهيم القائمة بين الفن والجماليات الثقافية السائدة، وتوسيع النافذة المطلة على المستقبل قدر الإمكان.. لكن أي مستقبل هذا الذي يستقطب الحديث، وأي الأعمال هو الحقيقي وذو القيمة؟

هذا يرتبط بالتأكيد بمختلف الأسئلة التي يتم تداولها اليوم عن القيمة ومصيرها، بل عن مصير الأفكار المؤطرة لها.. أي منها سنأخذ وأيها سنترك ونحن في طريق العبور للمستقبل، وكيف يمكن أن نتصور هذا المستقبل في إطار التحديات الحالية المدمرة للقيم؟.

سيكون التكهن صعباً ونحن نجهل من سيكون مسؤولاً عن تسويق القيم، ثم هل ستصدق التوقعات فعلاً بأن الفن يجب أن يكون مقطورة المستقبل ..

وقبل كل ذلك: ماذا عن الحاضر؟

جمالية الغموض.. الماضي والحاضر

سواء ارتبط فن التصوير في العالم الإسلامي بالوثيقة، أو المخطوطة، أو الكتاب بصورته العامة، أو اعتباره يمثل كياناً مستقلاً يعين على البحث والتحليل، فإن ما أنجز في السابق يعين على قراءة القاعدة الأساسية التي انطلق منها فن التصوير، باعتبار هذا المنجز تجربة جمالية لها هويتها، وآليات توجهها المادية والروحية، وتداخلاتها الخيالية المفتوحة مع التجارب الإنسانية والحضارية، والتي تمنح العمل قيماً إضافية على المستوى البصري، بغض النظر عن المواد التي نفذت بها هذه الأعمال، أو السطوح والرقائق. الرقيقية والبردية والورقية، أو صلتها بالزخارف والخطوط التي انتقلت من الهامش إلى المركز في رحلة يلحظ المتتبع أهميتها بالنسبة للتقنيات. فالانتقال من البردي إلى الرق يعني الانتقال من المطوي إلى السطح الذي يتيح استخدام صباغايات أكثر دسامة، وأساسات تختلف عما كان يستخدمه الوراقون.

فكرة المنمنمة إذن هي الغاية، باعتبارها التصويري، سواء كانت هامشية أو مستقلة، وهو ما نقصده في تزاوج الخط والصورة، المتن والهامش، النص وشروحاته البصرية، وكل ما يندرج في إطار عمليات النسخ أو المسرودات التي تحيط بها الأفاريز البصرية، وكأن الصورة باتت إطار النص على المستويين الحسي والبصائري. الأمر الذي يلفت الانتباه إلى المقدرة التصميمية التي تؤالف بين الكلمة والصورة، حيث تبدأ عمليات التبادل بين الحرف الصورة، الخط باعتباره كتابة وشكل هذه الكتابة التي تستدعي قراءتها على صورة ما نفذت به. فلكل صفحة هيئة وتصميم، ولكل صورة حقها الابصاري الذي يعيد صياغة معنى أن يكون الوراق مبدعاً ومصمماً وخطاطاً ورساماً بآن معاً. ناهيك عن المقدرة الحرفية العالية التي تختص بكل جوانب العملية، من كيميائية الأسطح إلى

ديمومة اللون في الزمن، عبوراً بمختلف التفاصيل الدقيقة التي تجعل من الصفحة وثيقة تتجاور فيها الهندسة والكيمياء والتشريح وتاريخ الأزياء والعادات والحكايات والعقائد.. نصوص وصور علمية وأدبية ودينية.. ومشاهد من الطبيعة والعمائر.. الأساطير والخرافات، الأرياف والمدن..

هكذا كانت المخطوطات السورية البيزنطية على امتداد القرون قبل أن تدخل مفردة التزويق عالم الكتاب الإسلامي وبخاصة في البداية القرآن الكريم حيث تؤكد الكثير من الكتابات انه كان المكان الأول الذي أبدع في زخرفته وتزويقه الفنانون الذين يمتد اشتغالهم إلى النصف الثاني من القرن السابع الميلادي..

هنا لابد من التفريق بين المزوقة والمنمنمة حيث ترتبط المزوقة بالزخارف والتزينيات الزخرفية، فيما ترتبط المنمنمة بالصورة والرسوم.. وعلى هذا يحيلون التزويق إلى الحقل الأقدم من القرن الحادي عشر الذي ظهرت فيه مخطوطات تحتوي على مواد رسمية وصورية. المنمنمة التي ظهرت لاحقاً تضمنت القيم التزويقية، واستوعبت ما تحقق من تقنيات بتطور آليات الاشتغال الزخرفي المرافق للنصوص القرآنية. وقبل ظهور الأفاريز الزخرفية الفاصلة بين السور كان اللون قد حقق توسعاً بعد أن كان محدداً، وغنى بعد أن كان متقشفاً ولم يعد الأمر وقفاً على الفواصل بين السور، بل امتد ليطال الهوامش بالسعفيات المتشابكة التي أتاحت حرية أوسع في المضي نحو الزخرفة المعقدة، وتجريد العناصر النباتية والشيئيات وتحويلها إلى بنى هندسية سيكون لها الدور الهام في أغناء النمنمات التي يعود تاريخ أول واحدة منهما بالترافق مع النص العربي إلى الفترة مابين ١٠٠٩ -١٠١٠، أي ما يقارب الألف عام من هذه اللحظة التي نحاول فيها إعادة الاعتبار لتلك الرسوم التي رسمت في المخطوطة المحفوظة في مكتبة بودلي في جامعة أكسفورد، كتاب الكواكب الثابتة للفلكي عبد الرحمن الصوفي.. ويقال أن من نسخها ورسمها ابنه منفذاً هذا العمل بالحبر، متأثراً بالطراز الساساني لا المتوسطي.

المخطوطة المصورة بيئة المنمنمة، وحاضنها الأساس الذي سيتطور لاحقاً في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وبخاصة في المجالين العلمي والأدبي، ما أدى إلى انتشار المعاني التعليمية والإيضاحية للرسوم والمتسمة بالاختصار والكثافة معاً، وقد انتشرت الصور بكثرة في العراق وسورية نتيجة الإرث التصويري والإقبال الشديد على هذا الفن، فيما لا نلحظ مثل هذا الإقبال في أسبانيا وشمال أفريقيا إلى أن اجتاح المغول بغداد سنة ١٢٥٨ لتستمر سورية ومصر بإنتاج المنمنمات المملوكية ذات الجودة الأقل وليتحول من المنمنمة باتجاه الشرق الأقصى، ناهيك من بنيته التصويرية ما استطاع أن يحقق تعادلات كان قد فقدها في مواقع أخرى، لكن ذلك لا يفضي من اعتبار كل ما أنجز ذاكرة بصرية نعود بين الفترة والأخرى لقراءتها باعتبارها جزءاً فاعلاً وعضوياً في الثقافة البصرية العربية والإسلامية.. ذاكرة تؤلفها رسوم بديعة ونادرة ومدهشة في دقة إنجازها وتفاصيلها التي تحمل في تضاعفها إشارات ورموز وعلامات بصرية تقدم إلى جانب حضورها ألاتصالي دقة التقنية التي حققها هؤلاء المبدعون في تصاويرهم النفسية التي يمتزج فيها الخيال بالزعفران والكافور والهباب كما يتمزج الحرف بالصورة.. الحرف الذي شغل الفنان المسلم صاحب الإرث التصويري والنحتي والذي وجد في الحروف برؤوسها واستدارتها وأقواسها ومشوقاتها وسبقانها ما يعين على فهم تنزيهي للصورة ببعديها الأساسيين متخلين عن البعد الثالث جراء التوافق مع العقيدة التي نأت عن تجسيد الإله ونحته وعبادته من خلال الصور والتماثيل ولو أننا مازلنا نرى ونقرأ عن التزينيات الشامية الأموية في عهد الخليفة هشام بن عبدالملك، في الحمامات والقصور كما يذكر أن قصر الخليفة المنصور الذي توسط بغداد كانت تعلوه صور لفارس عربي يشير إلى اتجاه الريح.. وهناك الكثير مما يشير إلى وجود التصوير والنحت في البيئتين الأموية والعباسية لكن اهتمامنا منصب على المنمنمة التي أشرنا إلى بداياتها، وكيف استطاعت فنون الوراقة والنسخ تطوير اشتغالاتها، ناهيك عن حركة الترجمة الواسعة التي أفاضت في تزيين الكتب بالصور والرسومات الإيضاحية

وبخاصة ما ترجم في الهندسة والطب والفلك، وقد احتوى كتاب الترياق لجالينوس على صور ورسوم مؤرخة في العام ٥٩٥ هجرية فيما يبقى كتاب صورة الكواكب الثابتة مؤرخاً في العام ٤٠٠ هجرية كأقدم دليل على وجود الصورة في ما سيدعي فناً إسلامياً لاحقاً أو اتجاهاً عربياً سيكتمل مع الواسطي باعتباره المدرسي، والذي سيشكل نواة مدرسة بغداد التي ستلقى صداها في شمال أفريقيا بعد أن هدد كيانها الاجتياح المغولي وقد استطاعت بغداد إعلاء شأن هذه الرسوم طيلة القرنين السادس والسابع الهجريين مقدمة خدمة واسعة على المستوى المعرفي لمصر والشام وبلاد فارس وغرناطة.

ما أسعى إليه حقيقة هو المنمنمة كوثيقة، وللوصول إلى حقيقة هذه الوثيقة يكون الطريق تاريخياً لاكتشافها مرة أخرى بعين العصر بعيداً عن رأي المؤرخ، غربياً أو شرقياً، فهل تمكن هذا الفن من العبور إلينا في الزمن كما كانت عبوراته السابقة على المستوى الحضاري والفكري حيث لايمكن إغفال أنه مجهود إبداعي واع ومنظم غاية التنظيم ويسعى لملامسة الروح قبل الوجود المادي حتى كاد أن يقترب على المستوى التأملي والذهني إلى ابتداع قوانين وأصول تعلم المهنة وسبل الاشتغال بها سواء في التزويق أو النمنمة، ومدارس الشرق كفيلة بإيضاح ما حققته في هذا المجال وبخاصة في هيرات والذي تحول لاحقاً إلى موقف من الفن - وهو الأهم - حيث يمكن اليوم توليف تلك النتائج لبناء رؤية تجريبية لا تسعى إلى إقفال التجربة، بل فتحها مرة أخرى على مصاريعها الداخلية والخارجية التي تعيد إنتاج مفهوم المنمنمة والمزوقة من خلال معرفة الدافع لاجتياز جدران الفن وألغازه السحرية.

في العودة إلى الإرث التصويري الإسلامي تبدو الحاجة إلى التمعن في التفاصيل أكثر ما يشد النظر للوصول إلى البناء العام للمنمنمة، وسيكون المتمعن مشدوداً باستمرار إلى ما تقدمه من شروحات دون قيود للكشف عن الحدود المقصودة من رسمها على الصورة التي تحتوي عناصر وأجزاء تتصل بالشخصيات والأمكنة والحقيقة والأثر، وبين الواقع والحلم تكمن رؤية الرسام أو الفنان الذي تبدو طريقته في آخر الاهتمامات التي يقصدها، ولهذا لم يكن

للأسلوب الشخصي أو دور في تمييز اشتغالاتهم، بل إن الأساتذة والمعلمين إنما كانوا يؤكدون على نفي ملامح ذواتهم الشخصية في أعمالهم، فالكل يرسم وكأنه يغني في جوقة أو كورَس والمهم هو الصورة التي تنبثق في النهاية للتعبير عن الموقف الذي يقتضيه النص.. قافلة من الرسامين والهدف واحد، ومن هذا الهدف تنبثق الطريقة التي يتحد بها الرسام أو النقاش بصورته، إيقاع الخيال الذي يتجاوز الزمان والمكان ليربط الحدث بالرؤية دون جموح، ويجعل من السطح مادة مستمرة للدرس والتمحيص كونه مستقر المضمون النابع من فراغ السطح، الفراغ الخصب الذي تتركز في مركزه حكاية الجمال المختلف المتضمن للوجود بصورته المطلقة.. وجود الإنسان ووجود الطبيعة ووجود الله حيث كل شيء يربط التحتي بالعلوي، ومن الحالة الشعرية المتوهجة يتم تورية الحقيقة المتنوعة بتنوع التفاصيل لعرض الأفكار الأساسية المقصودة التي تدفع الطبيعة للتجدد والإنسان للتفتح على الحياة رغم حيرته الأزلية بمواجهة الفناء.. الفراغ الأشمل أو ما دعاه لاحقاً الكسندر دوبولو (جمالية الغموض).

كثيرة هي الكتب والأبحاث التي تعرضت للفن الإسلامي وتاريخ الفنون العربية، وصلة هذه الفنون بما سبقها أو عايشها، والتأثيرات المتبادلة في بعض القضايا الأساسية كقضية الفراغ التي كان لها أكبر الأثر في إعطاء ملامح التميز والجذب في الفن الإسلامي، وما تبع ذلك من تفسيرات للفراغ باعتباره عنصراً حياً ومفهومياً سواء كان الاعتقاد بأنه مرآة أو سطح من التوق الصوفي دفع باتجاه النزعة التسطيحية التصويرية والزخرفية وهو إنجاز حضاري يكشف عوالم سحرية وروحية لدى مبدعين هذا الفن من العرب والمسلمين ممن اهتموا باكتشاف ظاهرة الفراغ وحاولوا التفريق في حالات ملئه بين الزخرفة والتصوير، وفي حين يملأ الفنان كل جزئية في مزورقته أو زخرفته فإنه قد يستبعد ذلك في مصوراته تاركاً للكتابة أن تتحول إلى مظهرها التصويري الأكثر التصاقاً بالأشكال المرسومة، ومعززاً حضور شخصياته في الفراغ بالرغم مما يشي به هذا الفراغ من قلق، وبأن ظاهر الصورة لابد له من باطن، أو أن الشكل الجلي والصريح إنما ينم عن رمز

يحيل إليه الشكل الجمالي المستخدم بما يتضمنه من منظور روحي وقراءة تحيل إلى إطلاق نسبة ملكية الكون لله وليس للبشر.

المنمنمة التي كانت صغيرة ومتناهية في صغرها، لم تعد كذلك اليوم بعد أن تم تجريدها كمفهوم، وتحويل هذا المفهوم إلى عمل فني بأبعاده المعاصرة التي تحمل رؤى وقضايا العصر وبعد أن كانت جزءاً من المخطوطة باعتبارها التوضيحي أو التفسيري، تحولت لتصبح كياناً مستقلاً على المستوى التصويري، وبذلك فقد تم تجديد وتحديث المواد التي يتعامل معها الفنان في مختلف المدارس التي كانت شهدتها تسد الآفاق كالعربية والفارسية والهندية والتركية العثمانية، وبتنا نلمح ميولاً لدى الشباب للاعتماد على عناصر هذه المنمنمات وشبكاتها التصويرية وألوانها ومناظرها الخاصة لإنجاز أعمال في غاية الحداثة والمعاصرة، وباتت مثل هذه التجارب تتحدث عن عمق ثقافي لسياقات بصرية كان لها أكبر الأثر في طبع الروح الفنية الإسلامية بسمات التطورات التي حصلت على المستوى الزمني جراء اتصال الشعوب ببعضها البعض تحت راية الإسلام وتلاقح الخبرات والتقاليد الفنية التي تم إرساؤها في مختلف المراحل التي عبرتها المنمنمة بنتاجاتها المتنوعة في المدن الراسخة وتلك الجديدة التي أضافت بحضورها رؤى إبداعية جديدة استمرت في تناولاتها المخطوطاتية والتصويرية، وهو ما يشير إلى الأهمية الكبرى لتنمية وتحريك الثقافة الإسلامية في مواقع كانت في السابق مسيحية ويتم فيها الإنتاج الفني وفق معايير مختلفة، فتحولت لتبني وجهات النظر الإسلامية في منتجها الفني كالذي كان في القسطنطينية، المدينة العتيقة التي تحولت إلى اسطنبول اليوم أو في أنطاكية أو ما تحقق في تحول مصر القبطية.

قد لا يهم اليوم الانتقال الذي حدث للعاصمة الإسلامية من دمشق إلى بغداد، أي التحولات والصراعات التي جرت في الانتقال من الحقبة الأموية إلى الحقبة العباسية، والكيفية التي تم بها تجاوز التأثيرات البيزنطية شرق المتوسط والذهاب في التأثيرات الفارسية ونشوء معادل جديد في الجزيرة الأيبيرية يقوم على سياقات ثقافية وإبداعية تجريدية وصلت إلى ذروتها في القرن العاشر،

لكن الإشارة إلى أن ما أنجزه الواسطي في منمنماته لم يكن فعلاً تصويرياً طقوسياً على صلة بالدين، وإنما من خلال روحانية هذا الدين استطاع أن يمد موهبته لتطال الحياة بامتدادها وعمقها وجمالياتها التي تنأى في حضورها التصويري عن المحسوسات، وفي وجودها الإنساني عن الماديات ليتحول الشكل إلى رمز قادر على التواصل والمرور في الزمن بصورة نسبية وفق قواعد التطور والمفاهيم التي تنشأ في ميادين الثقافة، والتي يمكن التأكيد من خلالها عن روابط عاشت طيلة الزمن الفاصل بيننا وبين إعلام المنمنمات الإسلامية لتظهر من جديد في أمكنة مختلفة من العالم وكأنها صياغات حداثوية لانعكاس الإبداع في الزمن، حيث يمكن من خلال إدراك المفاهيم القديمة بناء وتصورات للمعالجات الجديدة وفق روح العصر الجديد، رغم أن مثل هذا التفكير يبقى في إطار التجريبية الفردية والجماعية التي لابد من التكيف مع منتجاتها لتحقيق بنية جديدة لها حضورها ووسائل الاتصال بها باعتبارها أنساقاً توليدية تضخ مادة الإبداع في الحياة من جديد كأفكار وكجوهر.

لقد حاول الكثير من الفنانين المعاصرين الاستفادة من بيئة المنمنمة في إطار فهمنا التاريخي لوجودها، وإذا كانت الصورة في السابق على ترابط وثيق بالنص فإن التجارب الجديدة استطاعت أن تحول كل مهما إلى مفاهيم بصرية لها علائقها الجديدة وسأتحدث عن تجربتين في هذا الإطار، الأولى عربية والثانية هندية وقد تمكن كل من الفنانين أن يحقق حضوراً هاماً على المستوى العالمي فيما سعى إليه عبر تجربته وهما الفنان أحمد معلا من سوريا ورقيب شو من الهند وإن اختلف تناول كل منهما للمفهوم وتطبيقاته الصياغية.

لقد حاولت التركيز على هذين المثالين فقط اختصاراً للموضوع، رغم أن التجارب التي حاولت إحياء الصلة بالمنمنمة والمخطوط كثيرة ويمكن أن نعرض على سبيل المثال تجربة (المنمنمون الجدد) في الباكستان، وقد كتبت الناقدة (سايرا واجد) في موقع يونيفرس أند يونيفيرسز في مجلة نفس: " فنانون شباب باكستانيون يحوّلون فن التصوير المنمنم التاريخي إلى فنّ معاصر بالتجريب في الشكل واستعمال لغة بصريّة عالميّة تضمّ صورا إباحيّة جداً

وبراقع وصواريخ. لم تكن الباكستان قط بمثل هذه الحاجة إلى سفراء ثقافة مثيرين جنسياً مثل أولئك الشباب المتطرّفين والمتبخترين عالميّاً: «المنمنمون الجدد». معظم هؤلاء الفنانين من الكليّة الوطنيّة للفن (NCA) في لاهور متمرسون في التقليد الدقيق لفن تصوير المنمنمات الذي تطوّر في دواوين القصور الإسلامية والهندوسيّة في آسيا بين القرنين الـــ ١٤ والـــ ١٩.

والآن أخذوا هذا الفن إلى «ما بعد الصفحة» بمواد متنوّعة وتراكيب فنيّة ونحت. وصلوا إلى حلقة الفن العالمي في اللحظة التي كان البندول يتحرّك بعيداً عن الأسرّة المبهدلة وعائداً إلى التصوير، وبالنسبة لناقدة الفن الباكستاني المعروفة ساليما هاشمي، إعادة ولادة الشكل التقى زمنياً مع «شوق (في الباكستان) إلى السيرة وصلة مع نوع ما من التقليد».

ما بعد الصفحة، اسم المعرض الجماعيّ في جاليري مانشستر للفن (MAG) وآسيا هاوس (بيت آسيا) في لندن، وهو أكبر معرض لأعمال (المنمنمون الجدد) قُدّم في المملكة المتحدة. ضم هذا المعرض أعمال ثمانية فنانين ويتوافق مع المرحلة الجديدة للتطوّر العالي السرعة لهذا الشكل الفنّي الشاب الواعد الصاعد. أما الفنانون فهم: حمراء عباس، عائشة خالد، حسنات محمود، محمد عمران قريشي، نصرة لطيف قريشي، رشيد رنا، وعثمان سعيد. وإن كان هؤلاء الفنانون قد حاولوا الذهاب بإبداعاتهم إلى حدود المعاصرة وما بعد الحداثة وفقاً للمتغيرات الحاصلة عالمياً فإن الكثيرين في الكلية الوطنية مازالوا متمسكين بالحدود التقنية والجمالية للمنمنمات التي ينتجونها بل إن الامر يتعدى ذلك إلى حدود استهجان ماينتجه زملاءهم المنمنمون الجدد.

يتم إذن الاهتمام اليوم أكثر من أي وقت مضى الترويج للصدام الثقافي بين الشرق والغرب وإن كنا أكثر دقة فإن الترويج للصدام بين الإسلام والغرب هو الأكثر تداولاً على المستويات السياسية والدينية والإعلامية، ويتم استثمار هذا الصراع على أرض الواقع بما في ذلك الفنون. وقد بات مصطلح الإسلام جزءاً أساسياً من عناوين المعارض ومحتوياتها وبات الترويج للصور المتصلة بمضمون المفهوم أكثر قرباً من الفعاليات والأسواق الفنية والمتاحف

الغربية وبخاصة ماتم تدويره باعتباره أعمالاً فنية معاصرة بهوية إسلامية دون تحديد مواقعية المصطلح إن كان في الغرب أم في الشرق.

لقد تم افتتاح أكثر من معرض عن الكلمة والصورة وعن الكتابة في الصورة منها معرض كلمة للمتحف البريطاني وضم مجموعة كبيرة من فناني العالمين العربي والإسلامي لكن الأهم على ما يبدو ما أقيم في نيويورك في متحف الفن الحديث تحت عنوان لا يشير بشكل مباشر إلى الإسلام: (بدون حدود.. ١٧ طريقة للنظر) الذي كتب عنه هولاند كوتر: "وباستثناء ثلاثة من الفنانين الذين عرضت أعمالهم، فإن الآخرين جميعا ولدوا في مكان ما من العالم الذي يسمى الإسلامي: الجزائر، مصر، الهند، إيران، العراق، لبنان، باكستان، فلسطين، وتركيا. ولكنهم جميعا يعيشون ويعملون في الغرب، وقد أسسوا سيرتهم الفنية في المشهد الرئيسي للفن العالمي، أوروبا والولايات المتحدة. وعلى الرغم من إقامتهم في الغرب، فإنهم يوصفون عادة كفنانين إسلاميين من جانب عالم الفن الذي تسيره اتجاهات التسويق. ويوصف معظم هؤلاء الفنانين بالإسلاميين بسبب خلفياتهم. غير أن الكثير من أعمالهم لا تدور حول الإسلام نفسه، كدين أو ثقافة، وإنما حول علاقتهم بالإسلام. وفي هذه الأعمال، فإن الصور والأشكال المرتبطة بالإسلام، هي دعوات للتجريب الفردي، والتعامل مع الهوية الإسلامية.

لقد كان هناك عدد من الفنانين ممن قدموا المنمنمات. وأبدع رقيب شو، المولود عام ١٩٧٤ في كلكتا، والذي نشأ في كشمير، وتلقى تعليمه في لندن، رسوماً منمنمة مستفيدة من المنمنمات الفارسية، ولكن أيضاً من نماذج الشالات الكشميرية.

والمثال الآخر يتجلى في الرسوم التي أبدعتها شادية اسكندر التي ولدت عام ١٩٦٩ لعائلة مسلمة في باكستان. إنها تمزج الموضوعات المغولية والهندوسية، في صور الحكام والراقصين، وصور المقاتلات النفاثة والقماش الزيتي وقباب الجوامع والحيوانات الأليفة والحدائق الغناء، كما لو أنها تعكس تواريخ مترابطة ومتناقضة". وإلى جانب هؤلاء نجد شيرازة هوشياري الإيرانية ورشيد قريشي الجزائري وشيرين نشأت الإيرانية وما يهمني هنا هو

تجربة رقيب شو الذي كتب في تقديم أحد معارضه (حديقة الملذات الدنيوية) في مشاريع ديتش بنيويورك «ذكرياتي الأولى عن كشمير، تتمحور حول اللون - حيث الزهور المتنوعة، والغير منسقة تماماً. وحيث أني أعيش وحيداً، فقد ساعدني ذلك في أن أعيش في عالم خيالي، وأن يكون لدي أصدقاء خياليين - معظمهم من الآلهة التي تعود إلى الميثولوجيا الهندية».

حاول شو أن يبني عوالمه الخيالية معتمداً على المزج المدروس بين الثقافتين الغربية والشرقية دون أن يسعى لترجمة حالة من أخرى، وإذا كانت بنية المنمنمة هي الأساس في الصياغة البصرية للعوالم المائية والأعماق البحرية بألوانها المعدنية الصارخة فإن تلامساً أكثر حدة يتبدى في الاقتباسات التي صاغها شو من الملاحم الغربية كملحمة هيرونيموس بوش العائدة لنهاية القرن الخامس عشر والتي دعاها حديقة الملذات الدنيوية.

«تتمحور أعمال شو حول مواضيع المدينة الفاضلة أو الجنة والمتعة القصوى وكانت قمة أعماله هي سلسلة حديقة الملذات الدنيوية. ومن خلال الرسم عن مواضيع تتعلق بالثقافة الشرقية، سواءا تلك التي استقاها من الهند، والصين، واليابان، فإن شو يوظف التصاميم والنماذج، مستدعياً السجاد الشرقي، والمنمنمات الفارسية وشالات جاميفار. هو لا يتقيد بأي نوع من التصنيفات الجغرافية، حيث يقول: «أعمالي لا تتعلق بما تعنيه كشمير، حيث أنني منذ صغري تعرضت للكثير من التأثيرات. فوالدي مسلمان، وأساتذتي كانوا هندوساً، وقد كنت ذهبت إلى مدرسة مسيحية، ومن الناحية التاريخية، فإن كشمير كانت بوذيه» (كتالوج ص. ١٦). وبالنسبة للتأثيرات التي تلقاها من اليابان، فقد تأثر بمطبوعات هوكوساي، وشاشات بيوبو، وأوروشي (طلاء اللك) ويوشيكاك (كيمونو الأعراس). وبإتقان زين شو أسطحه بأحجار شبه كريمة، وكريستالات، وبرك مجتزعة ومطلية بطريقة تشبه المينا. إن مزيج المواد الغني هذا، بالإضافة إلى استخدامه للطلاء الصناعي اليومي وطلاء السيارات، يضفي إحساس الحياة المدنية الحديثة الخام على أعماله، مما يعكس اهتمام شو بالمنظور الغربي ومحيطه الحالي في لندن، حيث إلتحق بكلية سانت مارتينس، وعمل هناك.

شخوص تحت ماء البحر تفيض في صف من الألوان الحارة، تتحرك بخفة على الخلفية في تصميم مبهرج ومعقد، و تتنقل على لون أزرق كوبالت مذهل. وقد استخدم شو طلاء زجاج ذهبي لتحديد كل شخصية خيالية، وقد أنتج لوناً رائع الجمال، من خلال استخدامه للطلاء المعدني الصناعي ودهان السيارات اللامع، مستعيداً بذلك مواد جاكسون بولوك وأسلوبه في الطلاء.

وقد صرح شو: «ذلك مثل بولوك عندما كان أحد الوسائط، ثم أصبح هو الوسيطة، و من ثم أصبح ضائعاً في هذه الوسيطة. وعندما يحدث ذلك في اللوحات وبعض الرسومات، تكون حينها هذه الأعمال في منتهى النجاح، لأنها خرجت من هذه المساحة العقلية التي ليس لها أي نوع من المأهولية» (الفنان في مقابلة، واسافيري، رقيب شو في حوار مع ريتشارد دير، العدد رقم ٤٢، صيف ٢٠٠٤، ص. ٧٩)

الأسطح الغنية المغرية، الغنية بالخيال، والمتخفيه بالتفصيل الإستحواذي والنسيج المبهرج. التوتر ما بين التجريد والتصوير، والسرد الغير محدد. وبالرغم من أن مشاهد شو تبدو خيالية جداً، فإن هناك بعض منها يبدو مخترعاً - وغالباً من خلال زياراته لمتحف التاريخ الطبيعي، حيث تمكن من دراسة الأصناف المختلفة من النباتات والحيوانات التي أدمجها في أعماله. وأخيرا، فإن تكوين شو هو إعجاب غير متناهي بالثقافة، حيث يمزج عناصر من عوالم مختلفة ليكون في النهاية تحفة القرن الواحد والعشرين الغنائية. عمل آخر من ضمن السلسلة، هو حديقة الملذات الدنيوية الرابعة، ٢٠٠٤، وهي موجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك". (يمكن الاستزادة من موقع تيت غاليري).

الكثير من الكتابات حول تجربة رقيب شو في المواقع الإلكترونية تدور حول بنية الفنان الثقافية ومحاولته استثمار المادة الأرشيفية المنمنماتية في إطار من التعددية الثقافية التي تظهر فيها الذاكرة كمحور شديد الوضوح في انتمائه الشرقي لثقافة تتجاوز الهند إلى الصين واليابان وباقي العوالم الإسلامية مهتدياً بجماليات السجاد والمنمنمات وتصاميم الأنسجة.. مزيج من المواقع والأمكنة والأديان تعيد حياكة منمنمته الجديدة في أنحاء العالم. وإذا كان شو قد اعتمد على

البنية الشاملة للمنمنمة فقد حاول أن يزرع حركة الخط في تكويناته المتناهية وبما يوحي بمزج الكتابة بالصورة وهو إيهام نتحقق منه بمتابعة أعماله على تعددها.

أما فيما يخص تجربة أحمد معلا في المزج مابين الكتابة كأثر والصورة فإنه يجزم من خلال تجربته بأن هناك تفكير خاص متبادل فيما بينه وبين صوره، كيفما كانت هيئة هذه الصورة، وأن حواراً قاسياً ومكثفاً يتعدى حدود التداخل بين مظهر عمله الفني في كل فترة من فترات اشتغاله. وإذا كانت ذاته القلقة والتواصلية تثيرنا في كل مرة نراها تقفز بين الرؤى كأفعال مرئية، فإن ما يحققه من مرئيات تشكيلية وبصرية لا يقف عند حدود أسلوب أو اتجاه أو نزعة. وليس من اليسير استيعاب هذا الأمر - على الأقل في إطار المحترف السوري - الذي هيمنت على بنيته الأكاديمية المطلقة، ما أخفى الكثير مما كان كامناً، وكان له أن ينبجس في إطار الكثير من الفنون المتصلة بالشعب والشعبوية، وصنوها المرئي الفطري الأكثر حرية، ولأن أحمد يوغل في اللمس والسمع والحركة، مجسداً أعماقه المفكرة.. فإن طاقات تحريرية كانت تبرز بين الفترة والأخرى في أعماله.

لن نستنتج من ذلك أنه كان يطرح القضية في إطار السائد والجاري اختباره وقبوله، وإنما من خلال قناعة بأن هناك أموراً عظيمة لا يمكن تجاوزها، باعتبارها في صميم الثقافة المتعينة بنا، والمتماهية على المستوى الاجتماعي بحراك له صلة وثيقة بجماليات فقدنا الصلة بها لأسباب تاريخية. ما أدى إلى عدم الوضوح والالتباس في تناولها، وأضحى عدم التمييز مربكاً لصلتها بالهوية. ما أثار مساجلات نقدية بقيت تحت النظر منذ سبعينيات القرن المنصرم، ويأتي على رأس هذه المساجلات ما دار حول لوحة المرسوم الخطي الذي دعي بـــ (الحروفية) دون وثوق من جزالة المصطلح، ومطابقته للتجربة، نظراً للظروف التي أحاطت بهذه النزعة على مختلف المستويات، السياسية والاجتماعية، العقائدية والحرفية. خاصة أن فهم هذا التوجه لم يطرح في إطار التجربة الإنسانية الخطية، حيث تتوافر لدى جميع الأقوام ما يوازي النية التي من أجلها جرى الانتظام في مقولات بقيت قاصرة على تحقيق مضامين لمسألة تعاني من إشكالية تعريف نفسها على مختلف المستويات.

إزاء هذا لم يقف أحمد على الحياد، باعتبار هذا الاشتغال إمكانية تعبيرية لها مقومات العمل التصويري الكامل، تقنية، وكثافة، وإشباعاً، وانتظاماً، ومؤثرات، وأدوات، أي كل ما يحتاجه العمل التصويري ليبلغ شرعيته من خلال معايير معاصرة، تتجاوز آليات الإدراك التقليدية للكتابة كرمز، والحرف كعلامة، باستنفاذ الطابع السيميائي الباطني لشكل الكتابة أو الحرف، والخروج به من الانتماء الهندسي والزخرفي، وكل صلة كانت تربطه بالحديث عن النفعية الهائمة في فضاء اللغة، لتحقيق صلة مختلفة بين الجمالي والفني يكون الخيال فيه أكثر حرية واجتثاثاً للقواعد التي عقدت لسان المتخيل، وأبقت صورته في منظومات تناول تشتق قيمته باعتباره أداة لا محرضاً تثاقفياً يمكن أن يتجاوز محيطه إلى آفاق مفتوحة يمتزج فيها الروحي بالمادي، وكأن اللوحة تبث مجموعة كبيرة من الرسائل تحمل موضوعها من انتمائها لمبدعها، الأمر الذي يجعل طريقة بثها عمودية لا أفقية، حيث يتوالد الباث من بعضه البعض بليونة وبراءة، تجعل من اقتران الخفاء بالإظهار فصاحة لونية تحتاج إلى التميز على مستوى فهم السطح واللون كمادة فاعلة تفتك بالأحاسيس، وهو ما يفعله أحمد معلا في أعماله الأخيرة التي ينفذها معتمداً على وظفنة الخط والكتابة والحرف في أكثر من اتجاه، وفي كل واحد من هذه الاتجاهات يحس المتلقي بأن هناك ما يتسنى له فهمه دون تحديده، وأن شيئاً ما يستدعيك لتبادل النظر معه كإغواء لا كتلقين.

وللإفصاح أكثر عن علاقة الإغواء بالتلقين نتذكر الصلة الوثيقة بين المعلم الخطاط وتلميذه، وأن هذه العلاقة إنما كانت قائمة على التلقين الرصين، بحيث يعمى التلميذ عن الفن ليبقى نظره وقلبه مشدوداً إلى معلمه. إلا أن الأمر هنا بين يدي فنان يستوعب معنى (المرسوم الخطي) كمصطلح تصويري، وأن القيمة المنظورة في هذا المستوى لن تكون إلا عبر صلتنا بالعمل الفني.

في ضوء مشاهدتي لجداريات أحمد معلا الأخيرة لابد أن نأخذ بعين الاعتبار أن الحرف أو الكتابة يشكلان بنية فاعلة في النتائج التي يحققها في البنى السطحية والعميقة، سواء في الأعمال التي تقتصر على التجريد المطلق، أو تلك التي تمزج التشخيصي بالتجريدي، وفي كلا الحالتين فإن المحصلة النهائية تصب

في عولمة المفهوم، الذي سعت إليه لوحة المرسوم الخطي العربي لتحقيق فاعليتها الدلالية والجمالية. ورغم كثير من التنظيرات وقسر المناهج، فقد واجهت هذه اللوحة، ومختلف الأعمال الفنية المستندة إلى ما استطاعت استنباطه من التكوين الخطي، واجهت إخفاقات أكثر بكثير من النجاحات التي كانت فردية تعتمد في عمقها على قدرة الفنان في استقطاب الآخر، والوعي بمراكز ثقل المراكز والمؤسسات المعنية بفنوننا في العالم العربي.

لقد أدى تجاوز القيمة التدوينية والقرائية والتشريحية للحرف إلى سطح مركب من إيقاعات لاتستمد زمنها من صلة الحروف ببعضها، وإنما من العلاقة التكاملية مع عناصر تستمد كيانها اللاتشبيهي من المكون الثقافي، الذي يجمع إلى جانب الإيقاع روح الشعر والحركة المولدة التي لا تتمركز حول نقطة محددة، وإنما تمور مستدعيه موسيقى مركبة يكون (الجاز) أقرب ما يمثلها، الحرية واللا تمركز والتضاد ينأى بالرتابة والتكرار، فلا فصول، ولا تتالي، وكأن النهار أطول من زمنه المعتاد، وكذا الليل، أو فصول السنة.. إن أي تأمل لما يقدمه السطح النهائي المنجز بهذه المساحات الكبيرة لا يقود إلى علاقة الفارغ بالمليء، أو سبل التراتب والتكرار، أو صلة الحروف الصاعدة بالأفقية، أو الفواصل السكونية بالمتحركة المتصلة.. إنها ببساطة حياة جديدة تخلقها العين المدربة، بناء فضاء مفتوح ينسف الكثير من الرموز لتوليد أخرى، وينسف ألوان في صلتها ببعضها البعض ليرمي بها في أحضان المتعة، ينزع عن الشعر شعريته، وعن الهندسة إحكامها، وعن الكل أجزاؤه المكونة لوحداته، لتغدو اللوحة منطلقاً جديداً يمكن تقاسمه على المستوى الإنساني، وهذا كله لا يعني استلاب هوية الخط أو الحرف بمثل ما تم في القناع الإفريقي من نزع لطقوسيته وفطريته أو في التمثال المصري في رحلته من المعبد إلى المتحف، أو الزهرة اليابانية والصينية، وإنما بالتركيز على البنية الإيحائية للسطح التصويري، وحركة اللون المنسوجة بالحرف والضوء لتنفيذ مرسونات (رسومات ملونة) حسب تعبير (جان ماري شيفر).

في هذا الإطار العام يطرح أحمد معلا تجربته الجديدة التي تحمل في ثناياها لغة ناقدة لكثير مما أنجز في المرسومات الخطية العربية. وللقلق الذي انتابها إزاء صلة المكتوب بالمرئي كلغة بصرية إنسانية، والوصول إلى مرئيات تختزل هذه التجارب بكل مرجعياتها التراثية والحضارية، وتحقيق ما يتجاوز حدود الوعي بها، والظروف التي أحاطت بإنتاجها على المستويين العربي والإسلامي لتحقيق (ما وراء الحروفية) التي تتجاوز الحدود الغرافيكية والزخرفية للحرف العربي، والامتداد إلى ما هو أبعد من ذلك. أي تحقيق السطح التصويري المستند (على المستوى الإشاري) إلى جذوة الكتابة باعتبارها مادة بصرية لا نصية، والتعامل معها بأقصى حالات اختبار الذاكرة التصويرية الإنسانية، ليس كماض فقط، بل بالانتفاح أكثر على الوجود، والصيغ التي يحققها التصوير الجديد المتصل باللغة والكتابة، خارج البيئة التصويرية التقليدية، التي لم تمتلك أدوات نقضها، وانقلابها على ذاتها.

أعمال أحمد الأخيرة، يحاول من خلالها تجاوز الفضاء المتحقق، وهي لا تنكر محاولات الآخرين، فهو يفكر في وقت يفكر به غيره بالتطوير. إلا أن المحرك العام لإنجاز هذه الأعمال يختلف عن طروحات غيره من المبدعين (على مستوى النوايا والتصورات والمفاهيم) والمضي إلى ضفاف يتحقق فيها المناخ التصويري عبر اكتشاف جديد للمادة، وللسطح في كل مرة، وليس عبر تكريس الحالة العقائدية للحرف.. قد تشي بعض الأعمال بالكتابة والحرف، لكنها في حقيقة إنجازها تستند إلى المجال الحيوي لهذا الحرف، كأثر وليس كبنية.. ومًا بين المنظور والمقروء ينشأ التفاعل المقصود، المرتبط بالخطاب البصري الجديد الذي يرى هذا التناول في إطار العملية الفنية بشمولها، والغنية بالعلامات الملونة المفتوحة على الحياة الآن، التي لم تعد تحتمل التأمل أكثر فيما يدعونه (جوهر التأمل).

وبكل الأحوال، فهذه التجربة ليست استلهامية، ولا هي نصية، ولا نقشية، ولا تزيينية، ولا هي تدعي تحريك الثابت.. إنها باختصار تتوافق مع النظرة اللايقينية في فن التصوير المعاصر إلى الصورة كمنتج حي، وفعل

إشاري لايمكن توصيف حضوره، كونه يعيش حالة صيرورة، وحالة استحالة التحديد، وصراع إنتاج الجديد المختلف، في وقت يجرب فيه كثيرون نفس الشيء في غير موقع من العالم، ولعل مواجهة أعماله الجديدة والنظر إليها يتجاوز رهان الكتابة عنها قبل أن تكتمل الرؤيا ويعم الضوء.

يسعى الفنان أحمد معلا لتحرير بنية اللوحة من المظاهر الشكلية، بتركيز خبرته التجريبية على الوعي ببناء منطقة خيالية معاصرة، تعتمد على الإمكانات التنبؤية التي تكثف وعيه بالتاريخ، والجمع بين الخصوصيات البصرية والقوى الإبداعية الجمالية الشرقية، بالربط بين المكتوب كمرئي وجوهر المرئي، مستفيداً من المنمنمة باعتبارها فن طبيعة الحياة الباعثة على التأمل والخيال واتصال الروحاني بالمادي، والسجادة الموقظة للتصورات الفوق طبيعية، وفضاءات الخرافة والأساطير والتراثات الشعرية، وكل مايفكك السكونية الجمالية لصالح جذب الوهم إلى بؤرة التعبير، وتحويل المرئي إلى معرفة كونية.

لوحة معلا مجال تفاعلي يعتمد على الاتصال بمجموعة من الصفات المؤلفة لهوية تنطوي في تدرجها الزمني على مزج الاتجاهات، الشرق بالغرب والشمال بالجنوب والفوق بالتحت، لبناء مفاهيم حضارية تبادلية، وعلى ذاكرة تخترق المحلي إلى العولمي، وعبر خطاب بصري إشاري وعضوي يستمد مفرداته من الانقلاب على المعنى الأدائي للطبيعة، بخلق نسق بصري منسجم أساسه الغواية، وروحه الدهشة، ونبضه الأداء الذي يقود البصائر إلى حيز هو مختبر التفكير الدائم بالصورة الجديدة.

يقول أحمد: «لو لم يكن هناك ضوء، لما كان هناك لون، ولذلك فعلى الرسام أن يحتفي بالشمس دائماً.. رؤية الليل والنهار في لحظة واحدة، هذا ما يصنع سحر التضاد.. تضاد، تناقض، وحدة وجود.. أن نختلف لنجد معنى لتواجدنا مع بعضنا البعض».

طاقة الفنون الفطرية المهدورة

تحاول الدراسات والبحوث الإشارة في جزء كبير منها إلى تاريخ الفن الفطري باعتباره موضوعاً يشكل جزءاً من تاريخ الثقافة، لاقى التهميش بصورة عامة، واعتبر خارج الرؤية الجمالية التراتبية في البحوث والدراسات والتحليلات، أي خارج خارطة الفنون التشكيلية والبصرية، وذلك لأسباب كثيرة تتعلق بمنطق التفكير والرؤية الساخرة لما تطرحه هذه الفنون. والذي لم ينظر إليه كضرورة بمواجهة العقلانية والأكاديمية وتطوير خبرات الأفراد في المجتمعات العربية (على الأقل منذ مطلع القرن الماضي).

الأمر الذي زاد من تهميش الفن الفطري وعزله والنأي بالكثيرين من منتجي هذه الفنون خارج الاعتراف، في مجتمعات ساعية للتحديث واللحاق بآليات العصر، والانسجام مع المتغيرات القسرية التي طرأت على البنى الاجتماعية العربية، وبخاصة الهجرات المتبادلة بين الأرياف والمدن كمفهومين يعكسان إلى جانب التهجين القيمي على المستوى الداخلي ما لاقياه من إشكاليات تتعلق بالذات والهوية على مستوى التثاقف مع المجتمعات الخارجية، ومحاولة التوازن في إطار التحول الذي كانت فيه النخبة المهجنة تهيمن على رسم مساراته، والتسلط على القواعد والقوانين التي تحدد ماهية الفن، ومعقولية قبوله، والكيفية التي تفسر من خلالها الذاكرة التاريخية الجمالية بنوع من الغطرسة، التي أسرت في جريانها السريع المحرك الأساسي لإبداع الفن والوعي به، دون أية مقاومة أو محاولة لممارسة الحق بالانخراط في المشهد العام للإنتاج الإبداعي التشكيلي.

هذا الشأن ليس مثالاً حصرياً في المنطقة العربية، إذ جرى الأمر ذاته في التجارب الغربية الأوروبية، وفي أمريكا اللاتينية واليابان وسواها من

المواقع. إلا أن وعياً مبكراً تمثل بعبور الكثير من التجارب الفطرية إلى ساحات الاعتراف وإثبات الوجود، وتحتوي الدراسات الكثير من الإشارات إلى مثل هذه التجارب والنماذج الاستثنائية باعتبارها المحلي، والمعرفي والإنساني. بينما لم تستطع التجارب المتصلة بالفطرية والإحالات الفنية الشعبية في العالم العربي أن تتماسك لبناء حقيقة وجودها، والنفاذ إلى التيارات الإبداعية المتداولة كفن موثوق يتضمن القدرة على تنمية الذوق والبناء التربوي والإيديولوجي، وتبني الموضوعات الأساسية في النظام الاجتماعي.

هنا تبرز أهمية الدور الذي لعبته الثقافة في تشويه حقيقة الطاقة الفطرية في التجربة الفنية لتصبح علامة للاضمحلال وتدني الثقافة والخبرة، فهي خارجة عن السياق، لها طقوسها وموضوعاتها ورموزها.. حتى في التصاوير الدينية، بات الأمر خاضعاً للخبرات الجديدة، ولم يعد إنتاج مثل هذه الموضوعات عبر الخزان المعرفي والمعلوماتي المتوارث أو الكامن، وأضحت مقاييس التحديث تتدخل في طريقة إنتاجها.

وكذا الأمر في الرسوم الشعبية المتنوعة، التي كانت تمثل السرد الشعبي السحري لحكايات التاريخ وقصص الغرام والحب والعوالم الماورائية، وصولاً إلى الحكم والأمثال والروايات الدينية والسير الإنسانية والممارسات الطقسية، والكثير من الرموز التي تمثل مفاصل مهمة في الهوايات المحلية والمشتركة. ما أفقد القاعدة خلق علاقات تفاعلية بين التقاليد المحلية والثقافة البصرية الشعبية الفطرية، وبين الطبقات الثقافية وأجهزتها المعرفية والمؤسسات المتوالدة عن ضرورات التحديث وتأصيل الأفكار التي تشكل المدرسة والمعهد والأكاديمية والصحيفة والمؤسسة والنقد والصالة وسواها من موقع الاعتراف، والحق بإلغاء ما يتعارض مع توجهاتها وخططها وأفكارها، ولم يعد الصراع وفقاً على التضاد بين القديم والجديد أو التقليدي والمعاصر في الجدل القائم، بل إن الأمور تعدت ذلك إلى محاولة تنقية المشهد الفني من العوالق الفطرية.

وهنا أرى إن هذا الإقصاء سواء أكان متعمداً أو عفوياً قد منح الاتجاهات الفطرية استقلاليتها، لتبقى محافظة على بنيتها كظاهرة مؤجلة

مسترخية في ظل المتغيرات الثقافية والتكنولوجية والاجتماعية. ولم تفلح معاني التمدن المتولدة من أفكار القرن العشرين سلخها عن توجهها البريء، الذي غالباً ما يوصف بالسذاجة والابتذال والبهرجة ويحتاج إلى التهذيب والتشذيب والوظيفة والموضوع، وتحري الانضباط في سلم قواعد الفن وألعابه المعاصرة، المتصلة بالمبادئ والتنوير والتأصيل وحركة السوق والتسويات والمدنية والحضارة.

لقد جرفت سرعة تبدل البنى التحتية الفنية والثقافية إمكانية الالتفات إلى شبكة من المبدعين الفطريين في مختلف المناطق العربية، وأقصت تقديمها كإنجاز للسلالة الجمالية المختلفة، أو المفارقة للغة البصرية المتداولة في الرواية التشكيلية العربية، أو اعتبارها صوت الصورة العفوية التي كانت نموذجاً لمختلف فئات المجتمع، حين لم تكن قد دخلت مفاهيم الفنون المجهولة من الغرب، ولم يكن قد آن الأوان لعودة الموفدين المشبعين برموز الثقافة البصرية الجديدة، الذي حملوا معهم مرآتهم الصقيلة التي ينظرون عبرها إلى وجوههم. فيما كان منتجو الفنون الفطرية والشعبية دون مرآة، يخرجون لأوعيهم وفطرتهم إلى فضاء تهيم فيه حرية التعبير، وفكاهة الموقف الممسرح، ودقة المقصد، لتحقيق رمز كان ضالة المطابع بداية دخولها إلى المنطقة العربية، وبخاصة الطباعة الملونة التي حققت نجاحاً كبيراً في نشر هذه الفنون الفطرية والشعبية، لتضحي جزءاً من أي جدار في كل بيت، ولتتحول مثل هذه الرسوم العفوية إلى فضاء جمالي اجتماعي بصورة عامة، بل وعقائدي، وفانتازي، حقق تواجده في وسط الشعب. إذ لم يخل منزل من رسوم عنترة وعبلة وفاطمة المغربية وصور القديسين والشخصيات التاريخية والدينية والحوادث والنوادر، وكذا المحال التجارية والحلاقين والخياطين...الخ.

برغم ذلك، ومع بداية عهود الاستقلالات الوطنية، واختلاف وجهات النظر، بدأت تنحسر المشهديات الفطرية المستمدة من روح الناس وفضاءاتهم، لتبتعد عن موقعها كنموذج إلى مكان هامشي فرضت عليه تهمة الابتذال التنحي عن جدران البيوت، وقد زاد في ذلك اختلاف الصيغ والتشكيلات

الاجتماعية، فالفلاح الذي وقد إلى المدينة تحمل أعباء هذه الهجرة، وتخلى عن كثير من مكوناته الخيالية. وقد أدى هذا التبدل إلى تغير ثقافي في بنيته القيمية والثقافية وفقد الكثير من اندماجه بالطبيعة والفطرة. وبدلاً من انتمائه لموقعه بات يحلم بالعودة لهذا الانتماء، بينما لم تقدم له المدينة المتحضرة أو السائرة على هذا الطريق إلا المزيد من العزلة عن رموزه الأساسية، وبدلاً من خبرته الريفية الأولى في الغناء والرقص والتلوين وباقي فنون الحياة، بات جزءاً من قائمة من الأسماء تعركها لقمة العيش والانصياع لقوانين الثقافة المدنية المصنعة على قياسات المدنية المنصاعة لمتحولات الثقافة وأوامرها.

حتى نفهم البعد الذي أقصده بإقصاء روح الفن عن العملية الإبداعية في الوضع المستجد في المنطقة بطريقة موحية، لابد من النظر إلى السبل التي تم عبرها إنتاج الأزمة التي توصل إليها الفن العربي المعاصر، الذي عاش الاتهام الدائم بالتعبئة لفنون الغرب، بل لا تكاد تخلو دراسة تأسيسية فيه دون الإشارة إلى الرنين المتواصل والمزعج لمنهجية هذه التعبئة، باعتبارها منظومة متكررة في مختلف البلدان العربية، دون محاولة التطرق إلى كثير من الجذور البصرية التي تحتفظ بمكانتها ومشروعيتها كمواضيع للدراسة والتحليل والتساؤل.

وبدلاً من البقاء في محيط التمثل والتمثيل لتجارب الآخرين، كانت الإشارة واجبة إلى ما يمكن تقييمه انطلاقاً من الواقع المعرفي بما يحتويه من مرجعيات تشكل الفنون الفطرية نموذجاً أساسياً في جمالياتها الأليفة، بل هي المعبر عن فكرة الأداء الصادق خارج النسق. ولم يستطع التجديد أو التحديث الذي تطرحه مكونات النظام الثقافي أن تلعب دور الفنون الفطرية الهامشية، خاصة بعد التأكيد على ذاتية الفن والفنان، والالتفات إلى الأداء الفردي، وتجاوز توترات الأسلوب والنموذج والتجريب واستنساخ الأب المهيمن.

وإذا كانت الأنساق الثقافية قد غرقت في نقاشات المحلية والعالمية، أو الولع في تحقيق مركزيتها، فإن طموحها الأكاديمي بقي أقل من المأمول منه على المستوى المعرفي، وبقيت محاكاته لحلم العالمية مثار نقاش، وأخذ ورد،

ولم تتفلت من التجربة العربية إلى العالمية إلا قلة وندرة نادرة ممن عاشوا في المواقع الأخرى، فيما اختلط عليها الأمر بخصوص الفنون الفطرية التي تحمل في بدائيتها التكوينية خصائص بنيوية كونية تتقاطع وكليات الثقافة البصرية الإنسانية، وتستدرج في فطرتها عمق التجاوز للوظيفة التي لعبتها الفنون المعاصرة في رحلتها التطويرية. وهذا ما يفسر لجوء الفنانين والحركات الفنية إلى هذه الروح لتجاوز الأزمات التي يعاني منها الفن في المعابر، سواء أكانت هذه الروح مستمدة من قناع أو طقس أو شعائر أو أفكار، وتحليلها باعتبارها مكافآت مجازية وبصرية للخروج بوقائع إبداعية جديدة. بجعل العناصر تتأتى من بعضها البعض، كاستنباط الرفيع من الطوطمي، والمتعالي من السحري، وأناقة التطلع المعاصر من البدائي.. إنها إشكالية على صلة بالعقل أكثر مما هي على صلة بالأحاسيس والمشاعر.

وفي حين دخلت الفنون المنتجة في العالم العربي فضاءات التجريب، فإنها بقيت تراوح في محيطه لتنتج الظاهرة التجريبية، كون كل مرحلة باتت الوسيلة المعتمدة لتحقيق الغاية الاستعمارية لنظام التجريب. أي المنهج المستورد لجعل الخطاب سائداً على كافة المستويات، والمنطلق من تحديدات وتعريفات معينة وثابتة، كتعريف الواقعية مثلاً بأنها "محاكاة الحقائق الواقعة في مجال الإدراك كأدق ما تكون المحاكاة"[١] فيما الواقع اليوم يتجاوز هذا التعريف إلى أبعد الحدود.. كما أن مفهوم الواقعية بات يختلف من موقع إلى آخر، ومن محمل تعبيري إلى آخر، كحال التفريق في الرواية بين الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية من منظورها الشعبي والواقعية السحرية الأوروبية.

لقد كانت الفنون الفطرية شاهداً على عمليات التحديث والتطوير، الهجرة والعودة، دون أن تدفع بنفسها في أتون الحيرة، أو أن تحاول تفصيل نموذج لها. بل بقيت تحمل سحرها الخاص، ومفرداتها البسيطة ظاهرياً، والعميقة في تمثلها للاوعي الإنساني، ولاعقلانية المقياس الجمالي، وتجاوز

---

(١) التعريف لهربرت ريد.

كل مصطلحات التعامل مع العمل الفني المتداول في أسواق الثقافة ليبقى الشارع سوقها الخاص، بديل المتحف والصالة والرواية التي تجدد فصولها كل لحظة.

كان الفن الفطري إذن وراء ابتكار الحداثة في النحت والتشكيل، هذا ما يذكره عبدالكبير الخطيبي في (مقدمات) الفن العربي المعاصر(١) أثناء حديثه عن المتفردين في الفن، ويذكر: "يقال عنه إنه فن ساذج وعفوي، وأولي وشعبي. إن لم يكن فناً بدائياً أو عتاقياً وغريزياً. إن فن الارتجال هذا يدعونا لأن ننظر إليه ونفكه بالشكل الذي يقدم لنا به نفسه، سواء كانت له خصائص السحر أو العجب العجاب أو اختزل نفسه في الترداد والاجترار"، وإذا كان المفكر الخطيبي يرى بأن قيمة هذا الفن هشة لانتمائه إلى البدايات الساذجة للفن، إلا أنه يؤكد على الإمكانات التحويلية التي يختزنها بطريقة عجائبية، والتي يمارسها بطريقته الخاصة.

بغض النظر عن التعريفات المتعددة لهذا الفن الموسوم بأغلبه بالفطرية، أو الخام، أو الساذج أو الشعبي أو الأولاني أو العتاقي أو البري، وكل ما يتصل من تفريعات بالابتذال والوحشية والغرائز، وما يضاف من صفات وفئات إلى ممارسيه من غير المتخصصين: كالأطفال والعرافين والمنجمين والمجانين وذوي الحاجات الخاصة من الصم والبكم والعميان والمتخلفين عقلياً والمتوحدين. فإن ما يُجمع عليه أن هذا الفن يمتلك القيمة الفنية كونه يأتي من السليقة مباشرة دون إعداد أو تدريب، ليمثل الصورة النقية المعبرة بقوة عن المشاعر المتضاربة والدفينة، دون أن يهتم بالعوالم وتفاصيل تحققها "ودون أن يلجأ إلى الخداع والتحايل بالخبرات المكتسبة لاستمالة الذوق العام المدرب، ولهذا فإن بقاء أغلب منتجي هذه الفنون في الإطار الثقافي الهامشي كان يتأكد باستمرار لعدم توازي حالتهم مع ما كان ينتج في الإطار الثقافي

---

(١) الفن العربي المعاصر - عبدالكبير الخطيبي ص ٧١ - منشورات عكاظ - ترجمة فريد الزاهي.

العام والرسمي" خاصة أن هؤلاء الفنانين كانوا يعيشون في بيئات شعبية متواضعة، ويمارسون مهناً يدوية أو خدمية لعدم تأهيلهم الدراسي، فالمصري محمود اللبان بدأ بعد الخمسين من العمر وكان يصنع المباخر للدراويش ويبيع اللبن وكذا الفنان محمود الأسواني (١٩٣٠) كان فلاحاً، أما لويس توفيق (١٩٢٩) فكان خياطاً، بينما كان حسن الشرق (١٩٥١) جزاراً، وصلاح حسونة (١٩٣٥) فراناً. والشيخ رمضان (١٩٢٤) فلاحاً.. الخ.

لا شك بأن كل موقع من العالم العربي يمتلك الكثير من الذكريات عن فنانين فطريين لم يدركهم الاهتمام أو التقدير، لنأي هذه المواقع عن العواصم وساحات الفعل الثقافي الحقيقي. كما أن الاهتمام الشعبي بالفعل الثقافي لم يكن بحجم البيانات التي كانت تصدر في عواصمنا، هذا إذا تجاوزنا أن مدارس الفن وأكاديمياته المعتمدة لم يكن هناك ما يربطها أو يجمعها بالفن الفطري في الأساس، (يلاحظ الهجوم الأكاديمي الإيديولوجي على الفطريين من باب اعتبارهم بدعة استعمارية)، بينما بقيت الاهتمامات محصورة في الفئات الشعبية المرتبطة روحياً - إذا جاز التعبير - بما تعبر عنه هذه الفئة من الفنانين.

كما أن تقسيماً تعسفياً للفنون كفنون مؤسسة وداعمة وأخرى تحط من قدر الفنون أرسى قلقاً في الأوساط الثقافية الغربية قبل العربية تجاه هذا النوع من الفنون، وقد تمثل ذلك في الكتابات عن فنون الأطفال والفنون الزنجية والصور النذرية وفنون المعاقين وفنون الفولكلور، ليظهر جلياً الموقف المتشنج الذي يمزج بين الفطرية والبدائية والشعبية كمصطلحات ظلت عائمة حتى يومنا هذا جراء انعدام التوصيف الكلي لكل فئة من الفئات، ولكون هذه الفئات تتضمن في ثناياها ما هو أبعد من الإطلاقات العامة حين يتم دراسة المنتج الفطري للمبدعين بمرونة وعمق، عبر المراجعة المتأنية للدراسات المنجزة حول الفن الفطري وبخاصة في الغرب، وتأثيرها على الكتابات المقتضبة في الساحة النقدية العربية، التي اهتمت بالعناوين الرئيسية دون الولوج في تطبيقات نظرية محلية تساعد على إبراز الروح المتحكمة بانتاج هذه الفنون، والنظرة الغامضة التي يعبر من خلالها الفنان الفطري إلى

عوالمه الذاتية، باعتباره لم يتوارث هذه المعلومات عن أحد. وهذا ما يعطي صفات الفرادة لكل تجربة لا يمكن أن توصف بأقل من صدورها عن روح مبدعها، ورؤيته الشخصية، وعبر الضرورة التعبيرية التي هي أهم من الفنان نفسه، حتى لو سلمنا بأن الفنان الساذج أو العفوي هو الممسوس بفعل إبداع هذه الأعمال الفنية.

بكل الأحوال لا يمكن سحب صفة الإبداع والموهبة عن ممارسي الفن الفطري، خاصة بعد أن تعرفنا على كثير من التجارب الفطرية العربية، ممن هم على حواف القضايا الأساسية المطروحة كهم جماعي يتجاوز فردية منتجيها، كقضية فلسطين وشؤون الرأي العام. وهم يصلون إلى تحقيق رؤى بعيداً عن التسلية والمتعة المطلقة وتمضية الوقت، ولا يمكن اعتبار أعمال بايا وشعيبية ونعواش والتيناو ي ومنعم فرات والمزين وسواهم من المبدعين إلا عبر الأفكار التطويرية التي طرحتها أعمالهم، وبالأساليب التي اتبعوها لتقديم أفكار تتجاوز عفوية اللاوعي، لتربط الزمن المعرفي الحاضر بالأزمان المعرفية الكامنة في الإنسان.

وإذا كان البحث عن فراديس مفقودة في الإبداع بحسب نظرة كل فنان على حدة يشكل هماً ظاهراً، فإن خيطاً واحداً ينظم مجمل هذه التجارب، يؤكدون من خلاله عدم اكتراثهم بالزمن قدر اهتمامهم بالهدف من إنجاز مثل هذه الأعمال. ولهذا فإن البيئة والهواء والضوء والمشاعر والطقس واللون والصياغة والحركة والمادة... كلها تسهم في فرادة هذه التجارب، وتمايزها عن بعضها البعض، بل لعل هذا الأمر هو الذي يحدد الطريقة والطزاجة والشفافية التي يعبرها الخيال ليتحول إلى عمل عفوي، يقدم مشاعر مبدعة بشكل بسيط، وبعيداً عن المشاعر المتضخمة والقضايا الكبيرة.

لا يحاول الفطريون إذن أن ينظروا لتوجههم، أو مسارهم، وإذا كان العالم بالنسبة إليهم عبارة عن تكوينات ذهنية وأفكار ورموز فلأنهم يرونه على هذا الشكل، ومظاهر الأشياء وتشريحها لا يعنيهم بأي حال من الأحوال، فالإنسان بجوهره، والحكاية بدلالاتها، والزمن لا حدود له، وإذا كانت الحسية

كعنصر هام في العملية الفنية هي التي تقرر حيوية الفن، فإن هذه الفنون هي الأقرب إلى هذا العنصر، "الحسية ليست القيمة الوحيدة في الفن، إذ أن الحضارات المتعاقبة لدى تطوير ثقافاتها تخفف دوماً هذه القيمة الأساسية بمزجها بقيم أخرى سحرية أو منطقية، إنها تستخدم الحسية في إطارات اجتماعية، وإن اختلافات الإطار هي التي تفسر مختلف التغييرات التي تحدث في تاريخ الفن... إن حيوية الفن تعتمد على الاحتفاظ بتوازن دقيق بين الحسية وكامل التراكمات الفكرية والعاطفية التي تستمدها من العنصر الاجتماعي الذي تغرس فيه.. العملية هي عملية ديالكتيكية، تتطور فيها توترات وتناقضات بشكل حتمي. إن إحدى الطرق التي قد يخف فيها التوتر تتخذ شكل انحطاط الحسية، غير أن التوتر يجب استعادته إذا أريد للفن البقاء[١]"

لقد طرح التساؤل المهم في غير موقع عن اهتمام عصر الانقلاب العلمي والتقني بالثقافات البدائية والأولانية، في حين مثل عصر النهضة الأوروبي اهتماماً وحيداً بالحضارة والتراث الإغريقي والروماني. كما عبرت الطليعة الأوروبية عن حاجتها لاكتشاف وتذوق الفنون الشرقية والأفريقية[٢] والأوقيانوسية، وكان الجواب أوسع من السؤال بكثير ولا ينحصر بتجسيد رؤية اجتماعية محددة أو إطلاق وظيفة مغايرة للفنون، أو البحث عن قيم بديلة لتلك المرتبطة بالإنتاجية الرأسمالية.

وإذا كان المجتمع الغربي قد استطاع أن يتجاوز الكثير من أزماته بعد الحربين العالميتين في القرن الماضي فإن فنونه قد دخلت أزمة مستعصية بحثاً عن وعي فني لم تعد النظرة إلى الفنون البدائية والأولانية منقذة له، كما أن عمليات التثاقف الغربية - اليابانية، والأوروبية - اللاأوروبية، بقيت تراوح في آلياتها حتى نهاية القرن الماضي لتنفتح الفنون على عصر انفجاري واختباري وتفاعلي لفت الانتباه بقوة إلى قيمة الفنون الفطرية الإنسانية، ومحاولة بناء

---

(١) هربرت ريد - فلسفة الفن الحديث ص ١٩.

(٢) حسن موسى - من اخترع الأفارقة؟ الحلقة الرابعة - جيوبوليتيك الفنأفريقانية.

تراث الحاضر - بغض النظر عن الذاكرة المحبطة وتناقضاتها - بالدعوة إلى اكتشاف الفطرية كظاهرة حية لا تتوقف على ما ينتجه الفنانون بأدواتهم التقليدية المعروفة، بل وفق التطورات الجديدة للأدوات التقنية التي حلت محل الأدوات القديمة، واستحداث تطبيقات فطرية على صلة بالميديا والاتصال انطلاقاً من ذاتية الفنان وتفرده وفردانيته، لينشئ أسطورته الجديدة والساحرة، التي تتجاوز كل المعارف البصرية والعلاقات الاجتماعية التي تربط مختلف الفئات بنتاجه، والانخراط بنظام اختياري جديد لمدلولات الثقافة الكونية.

انها قطيعة وعودة للأفكار الأساسية للفن، يمارسها بالاكتفاء من واقعية الفن الفطري بمختلف توجهاته وتحققاته. ودعوة مباشرة لكي يمارس الفن وظيفة اجتماعية مختلفة تقتضي العودة إلى الفنون التي تطرح وجهات نظر منتجيها بشكل غير متعال، وبعيداً عن البروج العاجية التي أشادها فنانو القرن الماضي، ومحاولة التواضع لتجاوز عقد المدنية، واحتضان القضايا الأساسية للإنسان التي تجمع جنباً إلى جنب الفرح والحماس والحب والبهاء، وكل ما يتصل بتأكيد الذات وفاعليتها وإعلاء العقل الأولاني، حيث يهتم الفن بروح الأفكار وبساطة تحقيقها، وإخراج الإنسان العفوي الكامن في أعماق التجربة الإنسانية..

قد لا يكون الفنان الفطري معنياً بهذا التنظير، أو بالأبعاد التي تدفع بتجربته لتجاوز ذاته وحدسه الشخصي، إلا أنه معني بما ينتجه، وبالعالم الذي يراه، وبواقعه الداخلي الخاص، وبالفرضيات الرمزية التي تختزل أفكاره اللامرئية وتحولها إلى واقع مرئي في عمله الفني.. وبالتالي فإن صلته ببيئته تحقق وضوحاً أكبر في علاقته المعقدة بمجتمعه وانعكاسها في منتجه. فالفنان الفطري الفلاح على صلة بالطبيعة وتقلباتها ومواسمها، فيما الحرفي المستقر في المدينة ضحية تعقيدات لانهائية، كما أن الفنان الفطري المتدين أو الذي يمارس حياة دينية على صلة بتعقيدات وتجاذبات الظاهر والباطن، أما المتعلم فيمكن ملاحظة ذلك في منتجه ببساطة جراء ما يضيفه من تهذيبات ترضي الغالبية الدائرة في فلك ثقافة العامة، وكذلك الوسط الذي يعيش فيه وينجذب لمنتجه. وهنا لابد من الإشارة إلى طبيعة المتجمعات التي نشأ بها هؤلاء الفنانين، وكيف تمكنوا

من المحافظة على معقولية الصلة بها، إذ تشكل المعقولية مدى قبول هذه الأوساط الشعبية لهم، واتفاقهم على أهمية ما ينتجه الفنان الفطري أو الشعبي، بحيث يتيح لهم استيعاب هذا المنتج وتداوله (نلاحظ ذلك في كثير من الصور التي تحولت إلى رموز وتيمات سواء كان محتواها دينياً أو تاريخياً أو أدبيا..الخ).. إنه التصنيف المرتبط بحدود إدراك وفكر الثقافة الشعبية غير المؤطرة أو المؤدلجة، بحيث يمكن اعتبار منتج الفنان الفطري من طرائق إنتاج معارفها وقواعد تفكيرها الضمنية بعيداً عن الثقافة العالمة وتصريحاتها.

إن ما أريد التركيز عليه هو أن الإنسان العربي في حالة نهوضه وانسجامه مع المتغيرات يعيش في الوقت نفسه مجموعة من الهوايات والانتماءات والثقافات بآن معاً، إضافة إلى استمرار التاريخ الكامن فيه للنفاذ إلى موقفه ومحددات رؤيته لحاضره ومستقبله. فالمدينة ريف يحاول التحضر، والريف تفتت بنيته جراء انتقال الأفكار المدنية إليه، وأضحى العلم يقف جنباً إلى جنب مع السحر، والعلم إلى جانب الدين.. مع ذلك فإن الحقيقة تشير إلى أن هذه المجتمعات مازالت قادرة على إنتاج معارفها، وبأنها جاهزة دوماً للتكيف مع إطار معرفتها وأساليب إدراكها، وتحويل هذه الإدراكات إلى رموز، ليس الفن الفطري الشكل الوحيد الممثل لها.

الوحشية والعنف، والخوف المتولد عنهما أو عن سواهما يشكل دافعاً للانتصار على مثل هذه المشاعر، سعياً لتحقيق انتصار إنساني على حياة تتشكل على هذا النحو، سواء أكان الزمان بدائياً أو معاصراً. وكما حاول الإنسان البدائي الاستعانة بالرسوم والرموز للانتصار، فإن الإنسان المعاصر يسعى إلى عالم ترميزي وإشاري للانتصار على تعقيدات باتت تخيفه رغم التطور الهائل الحاصل في مختلف المجالات، بل لعل مخاطبة النفس البشرية وبناء الحوار معها على المستوى الذاتي إنما ينطلق لتحقيق مجموعة لا متناهية من التطمينات التي تتجاوز السرديات والحكايات المعهودة، والوقوف في الموقع المتجدد المؤسس على احتياجات الإنسان الداخلية ونظرته إلى الزمن، وموقفه الاختباري من منجزه الذي تتراوح صلاحيته بين التجديد والاستجابة.

قد يكون هذا ما حصل فيما ندعوه حقباً أو مراحل فنية أو مذاهب أو مدارس، وإلا فما الذي يدعو الفنانين للانقلاب على المفاهيم والأساليب والثورة عليها، ومحاولة إيجاد سبل أخرى تؤسس لرؤى واتجاهات وأفكار لا تتقيد بقواعد إلا قواعد التعاطف مع ضرورة الوجود، وهو الأمر الذي يحدث في العمل الفني (إلا أن هذه الحقيقة سواء كانت في الفنون البدائية أو ما تلاها حتى يومنا هذا، كانت متحولة في أساسياتها ومعطياتها ونتائجها، بمقابل أفق يُرى ولا يمكن الوصول إليه ليبقى القلق والخوف دافعين أساسيين على المستوى الوجودي أو الماورائي، يتحقق من خلالهما بناء شرعية المتحقق في كل فترة من الفترات أو مرحلة من المراحل، بما فيها ما ندعوه الفنون الفطرية التي نحاول أن نبني من خلالها كينونة أخرى، أو جوهراً لمنطق التحقق الذاتي في الفن، أو إعادة بناء الذات وتأو يلها على هيئة متحققات بصرية تخاطب إطلاقيات مفهومية لتجارب حاولت الكشف عن حقيقي موجود في آنية تقديرها للعالم، ومدى استطاعتها على احتوائه بالتنسيق بين المتخيل وكيفية تحقيقه دون الالتفات إلى العقل المبلور للتجربة.

هذا التجاهل أو الغفلة أو التجاوز لمثل هذه الآنية يتجسد كل مرة في المحرضات الدافعة لتبني اتجاهات مستقبلية تعتمد في تكوينها على ما اعتبر في تجارب سابقة بمثابة السقطة، بينما تعتبره حركات ناهضة تسعى إلى التحديث دافعاً للتجديد والتجاوز. ويمكن أن أشير إلى القراءات التاريخية للفن الحديث، وتبريراتها لاعتماد الفن الساذج في أوروبا كأحد الدوافع المساعدة للانقلاب على العمل الفني باعتباره أثراً على صلة بمحيطه، وبعد أن تمثلت مقولات التجريديين بإغلاق الأبواب على منتجهم الذي يستبعد المنظور، فقد عاود الأخير تسلله إلى الأعمال الفنية عبر الفن الساذج بطريقة جديدة تماماً، كما عاد الخط الذي نفته الانطباعية، وهذا ما أحدث في التوجهات الشعبية في الفن وأدى إلى تنامي الحس الزخرفي والتزييني..

أي أن قيماً انفعالية تداخلت على المستوى العاطفي مع المنتج الفني، وبدلاً من الالتفاف إلى المعنى أضحى الطريق سهلاً لإطلاق المعنى بشكل

مباشر.. إنها المحاولة المتاحة لجعل ما تحقق ينهار أمام فضاءات التحديث والتأسيس لمراحل جديدة ستتكر هي الأخرى قيمة التعاقب التاريخي للمنتج الفني، حيث سيغدو التاريخ هامشياً، والبنية مظهراً غير مرغوب فيه، وستتجاور في المعارض مختلف الاتجاهات والأساليب استجابة للتحولات النظرية والفكرية التي تؤمن بما هو ثانوي في البنية أكثر من اعتقاده بالبنية ذاتها، وتؤمن بالمزاج الخاص بديلاً عن الرؤية المتكاملة.

إن معرفة المنجز العربي في الفنون الفطرية يشكل اليوم طريقاً لنقد المراحل التي عبرتها الأصداء المختلفة للتوجهات الفنية، وأضحى العبور على تاريخ الانشغالات والاشتغالات ضرورة نظرية لولوج محنة الفن، ورؤية ما لم يكن متاحاً في المغامرات المتفرقة في تحولاتها، وهو الأمر المرتبط بالصراع الاختباري الذي تعيشه التجارب التي قامت على فهم المبدعين الكبار الذين بنوا أسواراً بينهم وبين الناس بالتأكيد على (كاريزما) النجم، الذي يعبر عن مرحلة كاملة، وكان بمثابة المبشر الوحيد لهذه التجربة التي يتقاضى عنها إلى جانب الشهرة الأوسمة والتقدير والاعتراف والجوائز..

قد يكون إثارة موضوعة الفنون الفطرية العربية محاولة للبحث عن أثر لنا في المتغير أو المنتج الإنساني، خاصة أن التخوم قد سقطت بفعل التنظيرات الجديدة، وأضحى الهامشي جزءاً لايتجزأ من حركة المركز، ويكاد الفطري في اليمن أو تونس أو الباكستان أن يكون جزءاً من عملية التغيير في المراكز المحركة للفنون الإنسانية، بل قد يكون ممثلاً لها في الأنشطة والترحال والتاريخ الجديد، إنهم فنانو ما بعد الكولونيالية الذين يمزجون تقاليد حضاراتهم وبلدانهم مع الضرورة الجديدة، وهم يتواشجون وينفذون عبر السياق التصاعدي للآنية المتبدلة خارج الأفكار الكبرى لتاريخ الفن، توازياً مع فهم العملية الثقافية بمجملها، باعتبارها طريقة حياة وسلوك، وطريقة إعلان ووسائل إعلام وحياة جنسية وإيمان ورقص وصحافة وسينما واتصال ورياضة، وكل ما يؤكد على تجاوز أمية التعبير النقي، الصافي والحر، وتجاوز الخسارات المتأتية عن النضوج الزائد عن حده، بإعادة التوازن

للغامض في الكيان الإنساني، وتقريب البعيد والقصي والمتواري، وكل ما اتهم بالدونية لولوج ما يدعوه المغربي محمد القاسمي أرض الدهشة والمفاجأة التي لا تعرف الحدود.

في عالم يتحول إلى الذاكرة الكونية القائمة على التفاعل الحيوي بين الهويات والانتماءات تتغير صياغات الأسئلة وطرق الإجابة عليها، بما فيها التساؤل عن موقع الفن العربي في إطار التبدلات الحاصلة في العالم. وبدلاً من طرح الإشكاليات التي عانينا منها في العلاقة مع الغرب تأثراً وتأثيراً، أو ما وسم بإشكالية الأنا والآخر، أو صلة الغرب بالحداثة وموقفنا منها، أو السبل التي عبرها يمكن إعادة بناء مفهوم الفن على أسس جديدة، والتيقن من حقيقة الزمان وفق اعتبار الوطن ومفهومه الجديد «لنقل بشكل أولي إن الغرب هو ضرب من الـــ (نحن)، وجه الطرافة فيها أنها أفلحت في التحول إلى نمط وجود الـــ (نحن) الإنساني بعامة.

إن طرافة واقعة الغرب أنه لم يعد ينظر إلى نفسه كملة وذلك منذ قرن على الأقل، وذلك يعني أنه نجح فيما تفشل فيه الثقافات الأخرى إلى حد الآن، أي في بناء إمكانية العالم انطلاقاً من ضرب من (الإنسانوية الأساسية). هذا النحو من الإنسانوية الأساسية هو بديل عن أفق الملة. وبعبارة أدق، إنه في أفق هذه الإنسانوية الأساسية إنما خاض الغرب معركة إعادة رسم معنى الوطن بلا رجعة. وأنه في خضم مسألة الوطن هذه ينبغي أن نستبصر مسألة الحداثة: أجل إن الحداثة «عصر» بعينه، لكن هذا العصر قد أصبح تقنية الغرب في التحول إلى وطن. الحداثة إنما هي «عصر» وجه الطرافة فيه أنه أصبح نمطاً جذرياً من الوطن لم تعد أي ملة بقادرة على معاندته»(١).

هذا الإقرار يدرس الإشكالية القائمة على السؤال: كيف نكون في الزمان أو ذات السؤال الذي يطرحه الكاتب من هو الزمان الذي هو نحن؟ كون العصر هو الوطن كمعنى.

---

(١) الهوية والزمان - فتحي المسكيني - دار الطليعة - بيروت ٢٠٠١.

لقد مثل التراكم التشكيلي على مدى القرن الماضي مقاربات متفاوتة السوية مع المعاصرة، لكنها لم تجب بصراحة عن مفهوم الحداثة. لكونها - بشكل أو بآخر - قد أخفقت في هيكلة الـــ (نحن) على المستوى البصري، ولم تستطع إلا أن تكرر التجارب المشاركة في العصر دون تحقيق بنية في الثقافة، وهو الأمر الذي يتيح اليوم لإعادة اختبار إمكانية الانخراط في الزمن، وفك الارتباط بالمعاني التبشيرية، والاقتراب أكثر من مساحة الفعل التفكيري لمساءلة القضايا الأساسية في الفن، بعيداً عن ظاهرة الغرب التي سادت في الخطاب النقدي، بل ونقدها في الإطار المتاح لما بعد الحداثة كمنطقة تفكير واشتغال إنساني ليس حصراً على الغرب أو سواه ممن يتقاسمون الزمان الجديد. ولهذا بات المطلوب بحسب فتحي المسكيني هو «أن نشهد بأنفسنا ولادة الأفكار وازدهار قوتها وذلك ليس في الكتب، بل في الأحداث وفي الصراعات من أجل الأفكار.. معها وضدها».

كان الغرض من طرح موضوع الفن الفطري في التشكيل العربي هو محاولة تحقيب العطاءات المتنوعة المنتمية لهذا النوع، لكن الأمر تعدى ذلك لاحقاً لتلمس خطاً مضيئاً وهادئاً يتجاوز التحقيب، ويستأنف التفكير في كثير من المسائل ذات الصلة بتمظهر هذا الفن في جوانب متعددة من الخبرة المتحققة. حتى في المستوى الأكاديمي الذي كان يستشعر خلاصاً بمقاومته للأدوات التي تحاول تصنيمه وتجميده في راهن لم يعد يمتلك فيه أدوات التجاوز للوصول إلى الدهشة التي ما زال الفن يرتبط بها حفاظاً على جوهر وجوده.

إن أهم مظاهر الفن العفوي أو الفطري عدم ارتباطه بالصفة التي نمت في إطار مجموعة من العلاقات المعقدة والمتبدلة في التعبير عن الذات والسعي إلى التنوير، وقد دعمت فنون ما بعد الحداثة هذا الأمر بمناهضتها لفنون الحداثة من جهة، ولولوجها حيز التجريب والتحقيق من جهة أخرى، كالاستعاضة عن التقشف بالتنميق، وعن التجريد بالتشكيل المثير للتهكم، وتناول الأبعاد الرمزية المتعددة المعاني، ومزج الإشارات ببعضها البعض، «ولم تعد التقاليد الاجتماعية هي القوة المسيطرة على عصر ما بعد الصناعي

- في رأي الناقد الفرنسي (آلان تورينو) - بل أصبح الأمر تحت وطأة وسائل الإعلام والتقنية والأسواق. وفي عصر ما بعد الحداثة أعيد النظر في مفهوم العقلانية لعصر التنوير، وبحث الناقد عن معنى ما بعد حداثي في كل ما هو زائل ومتشذر ومنفصل، وذلك مقابل منطق الحداثة القائم على ما هو جديد وموحد ومتعقل... واتجه الفن في عصر ما بعد الحداثة إلى تجسيد الحقيقة الملموسة فيما سمي بمذهب (الواقعيين الجدد) الذي أراد إزاحة الحواجز بين فروع الفن، وفيه أدخلت تقنيات شكل من أشكال الفن في تقنيات شكل فني آخر، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور»[١]

لا شك أننا ننظر اليوم إلى هذا المنجز الفطري بعين مختلفة عن العصر الذي أنتجه، وسيكون لتأمله ردود أفعال متفاوتة وحساسيات على صلة بطرق الإبصار الجديدة، حيث كل منا حصيلة قوى ثقافية متعارضة لا يربط بينها رابط، إنها صور بعيدة عن الكليات التقليدية تعيش زماناً لم يعد العقل يفرض عليها شكلاً فوقياً زائفاً واستعلائياً، أو أن يهدد وجودها تعاقب العباقرة.

لقد مثل الفن الفطري في التجربة العربية طاقة مهدورة في أقل توصيف له، ويمكن النظر إليه أخيراً كشاهد إثبات على حيوية المبدع، طالما أن تعريفه ما زال محط خلاف، وأنه ما زال على ارتباط بشبكة من التساؤلات حوله تستدعي جدية البحث والتفات الباحثين المفكرين.

---

(١) نقد الفنون - د. محسن محمد عطية - منشأة المعارض بالإسكندرية ص ٢٠٦ -٢٠٠٢.

ثقافة الصورة..مفاهيم جديدة

كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وزاد شعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا، زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها.

هذه الكلمات للكاتب سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد)، جزء من توجه ساد مع الدعوة إلى النهوض والتنوير في المنطقة العربية، باعتماد المنهج الغربي والانبهار به والتبعية له، ويرى الباحث والمؤرخ الجمالي د. عفيف بهنسي بأن مسألة الهيمنة التي تناولت الذاتية الثقافية بالعمق، يجب أن لاتحول دون الاعتراف بتفوق الآخر والسعي إلى تجاوزه.

ولكن على الرغم من جميع مظاهر التقدم ومحاولة العودة إلى الذات، فإن الحوار مع الغرب مازال فاشلاً، ولعل السبب كامن في عدم الثقة المتبادلة. فالغرب مازال لا يثق بأهلية الشرق على النهوض، ولا يثق الشرق بالغرب طالما يعتمد منطق الغطرسة والتهديد. وإذا كان انبهار سلامة موسى وطه حسين وغيرهما بالغرب جزء من آلية الاستلاب التي وقع في إسارها المبدع العربي في إطار الصورة التي كان عليها حال الثقافة والإبداع في المنطقة العربية، وما يتمثل من تبعية وشعور بالدونية والإحباط التي عاشها الإنسان العربي، فان كل ذلك يقع في الحوار الشمولي والتاريخي الذي يختصر العلاقات التصادمية أو التوافقية أو تلك المتبادلة بين المجتمعات.

لم تكن الغاية من الإشارة إلى قول سلامة موسى إدانته، أو الوقوف موقف العداء منه، أو من غيره، لأن كلامه يقع في السياق التاريخي للفترة التي قيل فيها، وبما يدفع - ربما - إلى تجاوز حالة التحدي التي كان

يعيشها المبدع العربي في اختياراته الأساسية للتعبير عن الحلم ومعاني الحياة العميقة المتمثلة في مشاريع نهضوية كبيرة استطاع الغرب أن يبلورها على أكثر من صورة بالتوافق مع النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي حققها الفرد في الغرب في انطلاقته نحو حداثة أسسها على مقاسه وشروط اختلافه عن الآخرين.

وإنما الغاية من ذلك محاولة الإشارة إلى الحاجة التي دفعت الإنسان للبحث عن سبل للتحرر من ثباته ووقوفه في مواقع يعتقد بأن جدرانا ساذجة تفصله عن الخروج منها، والمضي إلى فضاءات تتيح للمبدعين أن يحققوا أفكارهم فيها، في إطار من حرية التفكير والتعبير والإيصال. ولعل ما يواجهه المبدع التشكيلي العربي اليوم ليس أفضل حالاً مما واجهه المبدع العربي أيام سلامة موسى، وما قبله بقليل. فالتحولات التي أحاطت بقسوتها التحدي المجتمعي للاعتراف بالشكل الذي آلت إليه الفنون العربية آنذاك في انتقالها من التجريد المطلق، ومن المحامل الشعبية إلى اللوحة المسندية التي طالت في بداياتها التشخيص والمماثلة والمحاكاة، وكل ما شكل تحدياً للقيم والمواد والمفاهيم السائدة آنذاك. هذه التحولات تكاد تماثل ما يجري اليوم من انعتاق من فراغ القرون والزمن. إذ يتحول الفن إلى مادة يستهلكها سكان التجمعات الحضرية المعنية بالمتغيرات.. ومن الحسرة أن نتذكر أن المدينة العربية التي كانت قبل خمسة عشر قرناً تقيم لمولد الشاعر الولائم والحفلات التي يشارك بها الجميع هي ذاتها المدينة التي لا تقيم الآن وزنا لشيء سوى المادة).

العبارة الأخيرة، بل الحسرة التي يطلقها الزميل محمد العامري، إنما هي حسرة يتكرر تنهدها في الحوارات والمنتديات والمعارض، وهو يعزي ذلك مكرراً قولاً لجيورجي جانتشيف بأن البعد عن الانسجام مع الطبيعة أثر تأثيراً بالغاً، إذ كان أقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كبيرة، طمستها مع الزمن تراكمات بالغة التعقيد.

هل يكون من الممكن تمثل الصورة على هيئة الذات، أو الأنا؟، تساؤل قد لا يجيب تماماً على الحسرة، لكنه قد يهيئ لاكتشاف معاني الفردانية التي

تميز الثقافة البصرية المعاصرة في العالم، والأفكار المقلوبة على خيارات إيديولوجية مبطنة بالحرية والشمولية، بينما هي في حقيقتها جزء من تنافس فلسفي لصياغة معاني عدم الاستقرار الإنساني، وكل ما يجعل الصورة الإنسانية تجري على غير ما توحي به قوتها وسطوتها. ولا نستطيع بأي حال اليوم نكران التشظي الذي يصيب المحامل البصرية، ليس بسبب فساد الرؤية أو انعدام الرؤيا، بل لأن التحولات الوظيفية لدلالات المصطلح الإبداعي باتت تقود إلى خارج المتوقع، أو ما كان التسلسل التاريخي يوحي به، فقد انعدم تقريباً التوافق بين الحياة وأفكارها فأصبحت الصورة مدمرة لمبدعها أكثر مما يجب أن تكونه في التعبير عنه أو بمماثلته والتطابق مع أفكاره.

آلان تورين ينقل ما كتبه سولاج:[(١)]

(الرسم ليس وسيلة للاتصال، عنيت أنه لا ينقل معنى، وإنما يكون معنى بنفسه، يكون معنى بالنسبة إلى المشاهد حسبما يكون المشاهد). ويضيف تورين: (إن تشظي الصورة العقلانية للحداثة، للعقل، يظهر القوى الأربع المتعارضة التي يعرف التأليف بينها المجتمع المعاصر: الجنسية، والحاجات التجارية، والمشروع، والأمة. الأنا المتشظية مسقطة في الزوايا الأربع لهذه اللوحة: إذ تخترقها الجنسية، وتقولبها السوق والتراتب الاجتماعي، وتدمج بالمشروع، وتتماهى مع الأمة.. والغرب اليوم الذي أثمله نصره على الشرق والجنوب يرتمي بلا ترو في ليبرالية لاحد لها).

وإذا كان الغرب يعي بالضبط التناحر القائم من الناحية الفلسفية بين الآفاق السياسية القائمة والآفاق الإبداعية، وكيف تحاول الدول رفض الثقافة المعاصرة باتهامها بالرمزية (لأن الرمزية تحيل إلى عالم فوق الإنسان) فان التنبؤ بأحوال الثقافة العربية وخاصة التشكيل يبدو أكثر سهولة في ظل معاني الاستهلاك التي تحيل المجتمع إلى (عالم كبير بإنشاء التوافق بين العرض والطلب) بدلاً من الحلم السابق بالبحث عن الجوهر وكيفيات تمثيله في العمل الفني، إذ بات الكلام عن

---

(١) آلان تورين - جريدة اللوموند ٨ -٩ سبتمبر ١٩٩١.

معنى الفن ضرباً من المبالغة إن لم يكن من النقائص التي يمكن أن توجه إلى أرواح المبدعين وهم يعيشون أساساً الانقسام الجلي بين ذواتهم وما يحققونه، أو فيما بين وجودهم ووهم التعبير عنه، فيتحول التعبير إلى قيم زائفة لعوالم باتت في أقفاص الافتراض.. والحق أن درامية الهروب باتت تميز العواطف التي يستجيب لها المبدع في التعبير عن مواقف عمومية فقدت نبرتها الخاصة ووظفت من أجل الاتقاء من رعب الحياة التي تفقد طهارتها.

في كل التحولات تضحى القيم السائدة الضحية الأولى، إذ في ضوء مقصد التغيير تنمو تركيبات موازية وأخرى تناحرية تؤجج العمليات الصراعية، وإذا كنا لا نحس وطأتها في الانقلابات التشكيلية العربية فإن مرد ذلك إلى آفاق الحرية الممنوحة للحوار حول مثل هذه التحولات ويمكن الحديث مطولاً في ذلك قياساً إلى التحولات التي طالت التكعيبية والمستقبلية والسوريالية في الفنون الغربية على سبيل المثال سواء في التشكيل أو الأدب أو المسرح، وكيف تمكنوا من التعبير عن المتغيرات في الفنون بداية القرن العشرين سواء عبر البيانات والمقالات والندوات والكتابات أو عبر الإبداعات.

التحول يعني التعرية، والكشف، وفقدان إمكانية إجراء المقارنات حيث لا سيادة لمفهوم حتى يستقر، واستقرار الأفكار يعني التدجين، أي استلاب الطاقات الذاتية والتحكم بالأفكار التي تكرس لإنشاء قواعد جديدة وأنساق تعني التوحد في العصر والزمان. ولابد أن نعي هنا أن كل ذلك إنما يقع في الأغراض التقديرية للفنون التي تعيش ضغطاً مستمراً لإنتاج صور تؤكد المقاييس التي تقتضيها التحولات، ولا يهم إن كانت تقصد الإثارة أو السطوة لإحياء الدور التشكيلي المناط بها، بل تطفو إلى السطح أدوار أخرى تنبه إلى فهم جديد للإرهاق الذي تفرضه المتحولات. فقد اعتدنا على مر التاريخ والأزمان أن الأنواع تنتج أنواعها والأشجار تبدع أغصانها وثمارها، وبسبب هذه الحركة الانسجامية المتوازنة في أعماق الجمال يكبر التساؤل الإبداعي وهو في خضم الصدمة الحضارية التي سلبت المبدع متعته في إبداع كل ما يحيي التوازن والانسجام وكذلك الإرباك وتحريك السواكن.

إننا نتأمل الفن باستغراب بعد أن تداخل الخيال بالعقل والواقع بالافتراض والفيزيولوجي بالرمزي والزمان الأسطوري بالزمان الأصلي والمتناهي باللامتناهي والداخل بالخارج والحضور بالغياب.. هكذا يرشدنا العصر الضال كي نتحول، وكي نصوغ تحولاتنا بمقتضى الروح الجديدة التي تحتل صورنا وصورتنا بعد أن صاغها الضوء والنور. اليوم يعيد النور الالكتروني المكانة للتفوق، فالعالم هوالمبدع، والفن الذي كان يغير العالم، بات مكفهراً وهو يفقد قدسيته، ويفقد الانتماء إليه، والتمذهب حوله.. إن الإنسان ينفصل عن نفسه مرة أخرى، وبعد أن كان يخشى صورته في الماء، ويطمئن إلى صورته في المرآة.. انقلبت العين الجسدية إلى عين خلوية صناعية توهم بالإنسان بدلاً من رؤيته وباتت بذلك أسطورة (نرسيس) أسيرة الثورة الرقمية. إن لم تكن قد دفنت نهائياً في أسرار (الديجيتال) بعد أن توحد المرء بشاشته وفقد مرجعيات الإبصار لدرجة تقارب احتجاج (بارت) إذ يقول: (الصورة هي كل مساحة يتم إقصاء جسدي عنها).

الصورة .. شهوة مزج الذاتي بالمرئي

تُؤَمِّن الصورة الشخصية باستمرار حقلاً شاسعاً في متعالقات التصوير والنحت وباقي الفنون، منذ الأشكال الأولى لتجلي الفنون الإنسانية وحتى أيامنا هذه. وقد تمثلت هذه الصورة على هيئة أزماتها، وظروفها، والأفكار التي سادت في تقلبات الفن. إلا أن الكثير من الأمور بقيت على صلة ببعضها، فيما كانت قضية التشابه والتماثل والمحاكاة محط خضوع للأفكار والوظائف والأدوار التي لعبها الوجود الشخصي كمعيار من معايير الحكم على جمالياتها ومتشابهاتها. وكذلك ما طالها من اختلاف حول مؤداها الثقافي، والأبعاد الفلسفية لجوهرها أو مظهرها باعتبارها جزءاً من العالم، تعاملت معها الشعوب بأشكال مختلفة سواء عبر المماثلة أو المحاكاة، أو من خلال وظيفتها السحرية أو الدينية أو الأسطورية أو السياسية وسواها من القضايا التي يمكن تلمس السلطة في منتهاها، سلطة أو سطوة الصورة الشخصية المنبعثة فيها باتجاه متلقيها، لتدفع رؤيته عبر النموذج باتجاه الرغبة الكامنة فيه، وشهوة مزج الذاتي بالمرئي.

لقد مثل التنافذ بين الشرق والغرب على مستوى الصورة الشخصية إلى حوار ما زال يحيا في إبداعات الفنانين وتوجهاتهم، بالقدر الذي عاشه هذا التنافذ على المستوى التاريخي المدروس في الجماليات الإنسانية، ومن خلال الأطر المتصلة بالزمان والمكان، بما فيها سبل الاحتياج لمثل هذه الصور قبل ظهور سوق الفن، ومن بعده، والبنى التي تحكمت بإنتاج الصورة الشخصية - سواء كانوا كهنة أو ملوكاً أو أثرياء أو أفراداً - لحين اعتبارها سلعة خاضعة لمداولات السوق، ومادة تحكم وتوجيه على صلة بحساسيات العصر وقضاياه الأساسية. فالعالم يحمل الصيغة التي نقترحها، وإذا لم يكن هذا العالم متخيلاً صرفاً فإن ظلال الذاتية تمتد لتمتزج به.. وقد حملت الصورة الشخصية هذا الفعل باعتبار

الوقفة والزاوية والكادر واللون. أدوات تضاف إلى الأصل، كما تضاف إلى المتخيل المركزي الذي يتم تحويله عبر وسيط قد يكون شخصاً بعينه (الموديل) أو لا يكون، ليتجدد التأويل مع تلاقي البصر بالأثر المنجز، خاصة إذا علمنا أن انتقال المرسوم كنموذج محدد الشخصية إلى ذهنية الراسم هو انتقال بالزمن من حالة الحدوث إلى حالة الثبات. أي إيقاف اللقطة خارج حياة المرسوم، وبما يجعله صورة قابلة لتوتير ذهنية المشاهد كلما نظر إليها، باعتبارها مشهداً جديداً قد تم صرفه عن طبيعته الوجودية بتجسيده في حالة يختزنها العقل. بعيداً عن الكائن الأساس الذي تم تصويره، والذي لم يعد يعني المشاهد الاطلاع على تفاصيل في حياته قد تخالف أو تتناقض مع المرئي.

وهنا نشير إلى أهمية العقل في اصطفاء اللازم من المرئي لإحداث حالة توتيرية تعتمد على مراقبة الواقع، إلى جانب خزان الذاكرة اللامتناهي الذي يعتمد في حضوره على العين. فما نراه في الصورة الشخصية هو قناع مظهرها، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الحيادية التي يراها الكثيرون صفة من صفات الفنانين الذين يرسمون الأشخاص حالة زائفة وفضفاضة. كون كل ما ينتجه امتداد لأسلوبه، وطريقته في تنفيذ اشتغالاته. وهذا الأمر على ارتباط مباشر بطريقة حواره الذاتي مع الفن - بصورة عامة - وبصلته بالعالم الخارجي واضطراباته تجاه مقاومته أن لا تكون الصورة المنجزة إلا وفق ما يرتأيه، أو ما شاهده مضافاً إليه المزاج العام. وقد يكون هذا سبباً في التعريفات المتصلة بالصورة الشخصية (البورتريه) التي ترى أنه: "فن رسم الشخصية من وجهة نظر الرسام في شخصية الإنسان الذي يرسمه" وهذا ما يجعل من هذا النوع من الفنون فناً معقداً، لاعتمادها على تقديم الشخصية عبر ملامح الوجه.. وقد يتمثل التعقيد أكثر ما يمكن في الأعمال التي قام الفنانون برسم صورهم فيها، بدءاً من أخناتون (١٣٦٥ ق.م) ومروراً بكل الفنانين الذين كان مزاجهم هو الحاضر الأساس في أعمالهم المرسومة لذواتهم إلى جانب الشبه.

المتفق بين مختلف الصور الشخصية كان الشبه والتماثل إضافة إلى التركيز على الوجه البشري، وتحولات هذا الوجه في تمثيل الحقيقة، سواء أكانت سماوية

أو أرضية. حيث تحدد طريقة الاستخدام إضافة رئيسة لطرق إنجازها.. فصلتها الأولى بالموت بارزة بالطريقة التي نفذت فيها على التوابيت، التي مثلت حضوراً (هيلينياً) قوياً جعلها تكون سمة من سماته الفريدة، حيث تم رسم الأموات بشكل نصفي، أو باقتطاع الوجه ورسمه ووضعه فوق وجه الميت ليبقيه في مجال الرؤية بكافة ملامحه الحقيقية، ولكي تتمكن الروح - وفق معتقداتهم - من التعرف على جسدها.. هذا يقود إلى محاولات خروج التصوير الشخصي عن هذه التصورات لاحقاً. حيث اتجه فن الصورة الشخصية لنفي (الموديل) من حضوره، باعتماد الفنانين على تخيلهم المتصل بالحالة التعبيرية، التي هي على صلة بالأحاسيس والعواطف والحالات النفسية. وهو خروج سيطال المستوى التقني أيضاً، ففي حين مثل القرن التاسع عشر ضرورة الارتباط بالملامح - على سبيل المثال - وتشخيصه بدقة تشريحية، فإن ما تلاه كان يحمل توترات قادت الفنانين إلى إبراز الأبعاد الدرامية المتصلة بحالة الموضوع المرسوم عبر الوجه الإنساني. وهذا ما رافق إنجاز صور شخصية بقلم الرصاص أو الفحم بعيداً عن الألوان، لتبدو خطوطهم حاملاً سحرياً لتقاسيم لم يكن مستحباً الاعتماد عليها فيما سبق، ما سمح بقراءة بصرية على صلة بالحركة، أو عدم الاستقرار في الكادر، وفي إطار يشبه التدريبات المتلاحقة التي ستعود مطلع القرن العشرين لتشكل شبكة تفكير بعض رسامي الصور الشخصية أمثال (بيكاسو) الذي كسر الكثير من قواعد فن رسم الصور الشخصية، وبخاصة ما كان مرتبطاً بخصائص الطبقات الاجتماعية وفعالياتها. تاركاً لعبقريته المجال كي تجول في أنحاء عصره، متجاوزاً جغرافيته إلى القارة الإفريقية، ليعيد صلة هذه الأعمال بالموت مرة أخرى. وليعيد الكثير من المفاهيم إلى سطح العمل الفني، بجمعه حالة الوجه الأمامي مع الجانبي في وجه واحد. فالمعروف أن الفراعنة كانوا يرسمون وينحتون الوجه من زاوية جانبية في الحالة الطبيعية.. في حين اقتصرت الصور الجبهية في منجزهم على الأجانب والشياطين والمخلوقات الغريبة.

في زمن (بيكاسو) لم يكن مهماً أن يكون الفنان رساماً في بلاط، أو أن تطلق عليه صفة الفنان الرسمي المعتمد كما كان الأمر سابقاً، ولهذا فإنه كان يتمتع بحرية فردية على مستوى الموهبة قادته لاكتشافات لا يمكن حصرها

على مستوى المرسوم الشخصي (تتشكل نواة متحف الرواد الأصلية من أعمال رسامي البلاط ورسامي البورتريه الرسميين). وكذلك فعل حسين بيكار حين اعتبر فن البورتريه فناً مستقلاً بين فنون التصوير، فأبدع فيه وطوره باستخلاص مختلف التجارب الإنسانية، وتحقيق حالة عربية بعد أن كان إنجاز مثل هذه الأعمال في مصر يعتمد على الأجانب من إيطاليين وأرمن ويونان باستثناء أحمد صبري، (التحق بيكار بكلية الفنون ١٩٢٨ وعمره ١٥ عاماً)، بينما كان جبران خليل جبران يرسم بورتريهاته فيما بين باريس وبيروت وبوسطن (أرسلت مي زيادة صورتها إلى جبران العام ١٩٢١ فأعاد رسمها، كما رسم بورتريهات لنساء من بوسطن إضافة إلى أخته ماريانا وصوراً ذاتية له ولصديقته شارلوت تيلر ولعدد كبير من الشعراء والفنانين والعلماء).

قبل عام مر على ولادة فريدة كاهلو مائة عام، ولا تزال الصور الشخصية التي رسمتها تكرس حالة خاصة من التعامل مع هذا الفن على المستوى الرمزي، وبجموح قاد موهبتها إلى حيث لا يمكن التفريق بين الفن والحياة، هي وعملها الفني، مرآة بمقابل مرآة، الحقيقة والرمز، كلاهما يحاكي واقعاً من العزلة والمرض والملل والعنف والتخريب، وحكاية العلاقة المتوترة بين الضعف الإنساني والحلم.. يد الذات وعينها ترسمان الحدث وتسردانه عبر الصورة الشخصية. ما سيسرده فرنسيس بيكون أو مروان عن عزلتهما في تحولات الزمن الفيزيائي، وصلة كل منهما بزمنه كوجود. ففي حين تشتت المرايا ملامح (بيكون) في أقفاص عزلته، تضحي البقع اللونية للوجه المكبر والذي بالكاد تبدو ملامحه على هيئة مروان، الذي يطرح صلته القلقة بالمكان الثاني (ألمانيا) ليتحول اليومي إلى مادة درامية في ملامح وجه يتناسل باعتباره هوية على تماس مع الذات من جهة، ومن جهة أخرى مع الكون. وبمقدار هيمنة الطابع على نتاج كل من الفنانين إلا أن ملامح الوجود البشري المشوه في أعمالهما يبرز مقدار الضغط والانكسار الذي يطال رغبتهما بتحقيق الذات، والبحث عن المصالحة الفعلية عن طريق التصوير، الذي يمنحهما الوحي لتسريب رؤيتهما للوجود إلى ما يتجاوز الفجائعي.

رفض بيكون أن ينضوي في المسار العام لفنون زمانه (التجريد والسريالية) وهو المولود في العقد الأول من القرن العشرين (١٩٠٩) ، وقد اختار الوجه البشري أساساً لإنتاجه حول العذابات المأساوية. وقد صرح بأنه كان يود تصوير الابتسامة إلا أنه لم يصور إلا الصرخة.. قوة الحياة في الصورة. وقد كتب دافيد سلفستر في معرض حوار معه أن «الإنسان يبدو وحيداً، يعاني الألم والخوف والعزلة والقلق، يحيط به فراغ، وفي غرف فارغة،الأفواه مفتوحة بصرخات بلا صوت، والظلام يحيط بالأشياء. ونحس بأن بشرة نصفها بشر ونصفها الآخر حيوانات، بتحول الإنسان إليها في عالم مضغوط ومصلوب». ذلك أن لوحاته تجعل الناس يشعرون بشرط الفناء والموت، كما أنه يصرح بأنه يعاني من شعور الكائن الفاني، وأن ما يثير من غير الحياة كالخيال والموت هو بنفس مقدار الإثارة التي تولدها الحياة.. لقد كان يشعر بالفناء تماماً على المستوى الشخصي في محاولة لاستعادة عنف الواقع نفسه من باطن الصورة، والانعتاق من زمن المدينة. الوجه الإنساني تلخيص لكيانه، والتركيز على الصورة الشخصية تركيز على مكانة الإنسان الذي احتار كيف يبقى وجهه في إطار الصورة الشخصية هو تركيز على مكانة الإنسان الذي احتار كيف يبقى وجهه في إطار الصورة، كونه أشرف المخلوقات كما يوصفه ابن رشد (لما كان الإنسان واحداً من بين الموجودات، فإنه يجب بالضرورة أن تكون له غاية من أجلها خلق، إذ لكل موجود طبيعي غاية كما تبين في العلم الطبيعي، فبالأحرى الإنسان الذي هو أشرف المخلوقات».

ليس هذا وحسب، فمثل هذه الصور مشخصة ليس للإنسان فقط، بل وللكون الذي ينتمي إليه ومؤنسنة له، خاصة أن الفنان يربط بين عوالمه وعوالم الآخرين، لتخليق مثال قد لا يكون دائماً بمواصفات الزمان والمكان، بل بما يهجس به، ويحاول إضافته بكل حرية.. ففي الفترة التي كان (بيكون) ينجز أعماله كان مروان يهجس بالإنسان هو الآخر، الإنسان بين الفرح والحزن، بين السكون والحركة، بين الفناء والحياة. والتي شكلت قاعدة ثابتة لاشتغالاته اللاحقة في اغترابه الألماني، حيث كان يجهد منذ وصوله إلى الانعزال في ستر الليل ليرسم اغترابه في لوحة يقول إنها: «تبدأ برؤية حلمية ورؤية واقعية

بآن واحد، إنه الصراع بين الحلم والواقع، والصراع يكون من أجل الوصول عبر الرسم إلى تصوير العلاقة غير الملموسة أدبياً بين الحلم والواقع، وهو الشكل الجديد الذي لا يقود إلى المباشرة. معنى ذلك أن تتبدل اللوحة وتتغير خلال المعالجة الإبداعية، الصورة الأولية تخفي خلفها عشرات الصور، اللوحة كيف ستكون؟.. طولانية أم عرضانية، وهكذا أعالجها باستمرار، أبدل، أضيف، أحذف، أعالج من جديد.. وبصورة أكثر دقة أعيش اللوحة بكل مراحلها، من الصورة الحلمية الأولى إلى اللمسات الأخيرة كإنجاز الرسام الذي يجب أن يعيش لوحته». هذا التصريح يؤطر مروان بأنه لا يمكن أن يعيش اللوحة مسبقاً، وإنما هي تداعيات اللحظة، فهو لا يقرر مسبقاً اللوحة أو المرحلة، ولعل انتقاله من الشخوص إلى الرؤوس يندرج في هذا التوصيف، لتأكيد شمولية الشكل الإنساني الذي كان مادة نجاحه في الغرب، وانتصاره في غربته، وعبر كل مخزونه البصري واللوني والثقافي الذي حمله معه.

ركز مروان على صورته الذاتية في مرحلة الرؤوس وقدم رؤوساً مضغوطة بأحجام كبيرة، تتعدد في الوجه الواحد الكتل والمعالجات اللونية المتداخلة، وتوترات الطريقة التي يمد بها اللون على القماش، وما تحمله حركة الفرشاة من كثافة لحركته الجسدية، حيث يتحرك مشبعاً بضوء داخلي لجغرافية الرأس، وحرارة الشوق لمسقط رأسه، والرغبة بالانعتاق من الألوان الباردة، لاستحضار لحظات طفولة مسافرة، والقبض على لحظة حقيقية تمثل الحقيقة التي بات الفن في الصورة الشخصية يعتبرها في موقع الشبه الذي كان مقصوداً ومرغوباً فيما مضى، شبه الأصل أو شبه الحقيقة؟ تساؤل انتشر في تحولات الفن بشكل عام، وفي امتلاك تفاصيل أكثر شمولاً عن تحول الفن باتجاه اللاشخصي، رغم بقاء النظرة إليه تدور في فلك (البورتريه) واتخاذ الهيئة الإنسانية نفس الموقع الذي كان يحتله الإله أو الملك أو السلطان، أو من كانوا موضوع اللوحة الشخصية فيما سبق.

الانتقال في ماهية المرسوم الشخصي مثل تحريراً لحقيقة الكائن، وموقعه. وهي لحظة وإن كانت تتضمن الكثير من توجهات بداية الفنون في

مراحلها الرمزية حين تم ترويض المتخيل ليتحدث المرئي من نفسه بالفن، وليس عبر ملامح تعكس وجهاً بعينه. فالصورة الشخصية لم تبدأ دنيوية، بل كان المقدس بمثابة غلاف يمنحها العمومية والشمولية التي تقلل من زيفها، ويجعلها أكثر ثباتاً في الذاكرة. ولعل التقاسيم التي نراها في التعامل مع الملامح الإنسانية غير المحددة قد أعاد لهذه الصورة صوتها وحضورها المكثف. الأمر الذي يذكر أيضاً بما يدعوه بعض الفلاسفة تعالي السماوي على الأرضي والإنساني، وهي تفسيرات ترتبط بمراحل حاولت الصورة الشخصية الانفلات منها للاتجاه أكثر نحو الحياة، وفك الارتباط مع الثنائية التقليدية واختلاف معايير البصر في زمن يبتكر مرئية.

لقد مثلت الوثيقة الفوتوغرافية بدءاً من العام ١٩٠٠م تحدياً مبالغاً فيه في التعرف على الشخصي مقارنة بالفن، أو فيما قاله ليوناردو دافينشي الذي اعتبر المرآة معلمة الرسامين: «نتعرف على الشخص من خلال الصورة المرسومة له إذا كان مقصوداً كشخص محدد»، إلا أن الكثير من الإضافات نراها في هذا الشخص. فبورتريه مرسوم باللون الأحمر أو الأزرق يحتمل من الإشارات والرموز ما لا يحويه عمل مرسوم بشكل طبيعي.. الحار والبارد، الداكن والفاتح، المظلم والمضيء، الأساسي والمشتق، السرمدية والفناء، الظاهر والخفي، المرسوم والمضمون، المرئي واللا مرئي، الامتلاء والفراغ، الكثافة والخفة، العمل وصاحبه، الأنا المنتجة والمنتج.. وغير ذلك من الثنائيات والتضادات يمكن الإشارة لها في قراءتنا للصورة الشخصية في فضائها الفني العام، وعبر تاريخها الذي يحكي انتقالاتها من صيغة إلى أخرى، في محاولة لاختبار نسيج العالم والكائن معاً. إلا أن هذه الثنائيات باتت تعيش حالة انحسار وتحلل مع الدخول في صيغ ما بعد الحداثة، كانحلال ثنائية النخبوي والشعبوي، أو الذات والموضوع، وغياب الحدود الفاصلة بين الحدود المعرفية التي تسعى للعودة إلى الروح البدائية للذاكرة وتفكيك سر اليقين الكامن في سعي الإنسان لكشف سر وجوده.

الصورة التي كانت تعبر عن وجه هو مادة التعريف، باتت مادة استهلاك بعد دخولها في النسخ والتكرار والإنتاج المتسلسل (مارلين مونرو وغيرها

أضحت موضوعاً للصورة الشخصية المنسوخة والمطبوعة بالشاشة الحريرية لدى وورهول، ومن بعد من قبل فناني البوب آرت، واقتنت المتاحف في أنحاء العالم هذه النسخ باعتبارها أصولاً فنية، وما أنجزه وورهول، ريتشارد هاميلتون، ليتشنشتاين، جاسبار جونز وري جونسون، كان مادة متحفية في معرض ١٩٦٧ في المتحف البريطاني). وقد تم التعبير عن مثل هذه التحولات في أدبيات التحليل الفني باعتبار أن الوجه قد ترك الأرض إلى الفضاء، بما استجد عليه على المستوى الصناعي والجراحي والتجميلي. كما أن العمل الفني البصري الذي يحتاج إلى وسائط لم يعتدها الفن لا يمكن أن يحاكم على المستوى النقدي بمثل ما كان النقد في تاريخ الفن. ويمكن القول إن لاهوتاً جديداً بدأت تصوغه نظريات ما بعد الحداثة للتعامل مع الشخصي في العمل الفني، بخاصة بعد الانتقال إلى المنتج الأثيري. حيث أضحى المشاهَد هو النظام الرقمي للصورة، بينما المرئي هو التمثيل الوهمي للنموذج، واختلفت بذلك معايير النور كمصدر لرؤية الصورة والتعامل معها (روحاني، شمسي، كهربائي) وبعد أن كانت الصورة مادية ترسم على الخشب أو القماش، باتت صورة أثيرية غير مادية، فاختفى الجميل ليحضر المدهش، وذابت الأكاديمية لتنشأ الشبكة التي تحتاج إلى إعادة حضور المهنة والتخصص، لإنتاج ما لا يمكن تخيله من الصور التي تجعل الإنسان في حالة استعراض دائم تغيب فيه ملامحه وحاجته للتميز.

صحيح أن التصوير الشخصي كان على ارتباط دائم بالتبدلات العقائدية، والتحولات الاجتماعية والنفسية والعلمية في المجتمعات الإنسانية، فبقي بذلك الفن - بشكل عام - شاهداً على الأزمان التي مر بها. إلا أن ما يدعوه (ريجيس دوبريه) الغفلة البصرية الجديدة «تدين بالكثير للثورة في المواصلات السلكية واللاسلكية والنقل. فمع انمحاء المسافات اختفى الإحساس بالمدى الترابي، ومعنى المعيشي الواقعي، والبرانية الخالصة. لقد غدا كل شيء قابلاً للامتلاك بسرعة، وبلا جهد. فالفن التشكيلي بطيء بينما المعلومات سريعة، والعصر البصري يقصر الأزمنة على اللوحة براتنج اصطناعي فنيلي، أو اكريلكي. وهي ليست سوى ماء وألوان خاصة ومستعجلة.. وهذا ما يريده عصر الشاشة السائل والمرتحل، عصر الانتقال والمرور المرتبط بقيم التيارات والموجات والرساميل

والأصوات والأخبار والصور.. إنه ينتج فناً عابراً للفنون، لذا فـ (وارهول) حيثما اتجه فهو في وطنه، مثله مثل مارلين مونرو، أو مجموعة حساء كامبيل».

لهذا فإن الانقلاب من رأس المال الصناعي إلى رأس المال المالي قد قلب الأمور رأساً على عقب، وبات الانتقال بين العصور لا يحتاج إلى نفس المادة الزمنية لعبوره (ظل التصوير المصري مدة ثلاثة آلاف سنة مشابهاً لذاته، أي من الإمبراطورية إلى البطليموسيات) وما كان يربط الصورة بوجودها هو الرغبة بها، للأسباب المتعددة التي تم ذكرها مراراً، والتي تحل محل الحاجة في أغلب الأحيان. وإلا فما معنى ما نراه في متاحف العالم للصور والمنحوتات الشخصية التي تمثل أوقاتها.. وإذا حاولنا أن نحصر الأمر أكثر فما أكثر الشواهد السورية أو المصرية أو العراقية في هذه المتاحف (انطوكيوس الثالث - متحف اللوفر - شخصيات دورا أوروبوس - متحف دمشق، رأس سيدة من البرنز من صنع قبائل سبا اليمنية - المتحف البريطاني، وكذا الآلاف من الأيقونات في سيناء وحمص وحلب والفيوم والقسطنطينية ومعلولا والقاهرة وبيروت وسواها، هذا إذا استثنينا متاحف العالم الأوسع والأشمل في روسيا وايطاليا واليونان وأسبانيا، والكثير الكثير من البلدان التي لا تقيم متاحف خاصة بالأيقونة وحسب، بل متاحف للصورة الشخصية والبورتريه. مما يمكن أن يشكل تراثاً هاماً عن أمنية الإنسان الكبرى باستمراره ورغبته في الانوجاد في عين الفن، وقلب الصورة (علينا حتما، في يوم ما، أن نفتح بوابة الظل ونتقدم نحو الدرجات الأولى، لنبحث عن نور يمكننا من التعرف على أنفسنا، في ظل ظلمات شديدة القدم، بحيث تعودت عليها الأبدان المهانة - ميشيل سير).

بانتقال العلاقة بين العمل الفني وموضوعه في الصورة الشخصية من حالة أن يكون كل منهما مرآة للآخر، وأن يكون العمل الفني موقع الاستعراض، دخل كل منهما في مجالات جديدة نفت عنهما إمكانية الاستقلال بذاتهما. وبعد أن كان المنجز الفني على اختلاف تسمياته، أو النظرة إليه، قطاعاً مهماً من الوعي وأحياناً أداة توحيد له، فإنه ومنذ بدأت وسائل الإنتاج الحديثة تفرض شروطها تحول إلى تمثيل الأفكار بدل الأشخاص الذين كانوا

يرغبون بوجودهم في بؤرة النظر. فالأفكار متنوعة ومتعددة، وصورها كذلك، وما كان يشكل بنية عامة تحول إلى جزئيات متحققة كهامش للحياة، تستند في وجودها على تعميم اللغة المذهبية، أو المدرسية، أو الأكاديمية. وما كانت تلك الصورة تشكل وسيطاً مهماً فيه على مستوى الرؤية والإبصار، بات يتحول إلى جزء من الواقع، ومرآة لفعل الاستهلاك، وعلامة من علامات الإنتاج السلعي. الذي يحتاج باستمرار لدعم ظهوره، ليس لأي أمر إلا ليكون سمة نفسه، باعتباره أحد الأشياء المرئية والمنتشرة.

بالمقارنة مع الأزمان السحيقة فإن حالة الإلهام المعاصرة تنبثق من الشيء، أو نظام إنتاجه، أو من صورة الاحتياج إليه. فيما كان الإله (بتاح) هو ملهم الفنانين القدماء في تصويرهم للشكل الإنساني، ويذكر كتاب (وجوه من مصر): «أن الفنانين قد صوروا الإله بتاح «باعتباره رب الإبداع والخلق بشكل الإنسان على عجلة الفخار، وكان الإنسان هو محور اهتمام الفنانين المصري القديم وموضوعه الرئيس، فنحت تماثيل من الشمع منذ الأسرة السادسة لأغراض سحرية، كما أقام تماثيل صرحية عملاقة، وأخرى أكثر عدداً، وأقل حجماً من الطبيعة، وركز في نحتها على صفات البطولة والرحمة - في تصوير الآلهة والملوك - والهدوء والجدية والتعاطف والمودة الأسرية والتوافق الاجتماعي المتعايش في بيئة متجانسة».

التمركز حول الذات سبب مباشر لتمييز المرحلة الفنية ومنحها صفاتها، باعتبارها إمكانية مستمرة تقبل الاندماج والتوحد معها كصور متوافقة مع غايتها، ومع شعرية تحققها، وباعتبارها البصري والرمزي معاشان معاً كوعي يقوم العالم على أساسه، عالم يمنح إنسانه حرية الارتباط بجوهره (يحرص هيدجر في كتاباته على حرية وإنسانية إنسان العصر الحديث، فيفرق بين وجود حقيقي أصيل لذات حرة تأخذ على عاتقها مسؤولية وجودها، وأخرى ذات وجود زائف تهبط فيه الذات لمستوى الموضوع، فتميل للانغماس في المجموع لتتهرب من حريتها. ومن هنا يحدث الاغتراب عن الذات، والانحدار إلى مستوى الشيئية، والتنازل عن الوجود الحقيقي الأصيل).

لقد مثلت الصورة الشخصية وسيلة فنية هامة في تخارج الذات وبناء الصلة بين الأنا والآخر، سواء كانت (أنا) الفنان أو (أنا) المرسوم، اللتان تمتزجان بسبب هذا التخارج وتتوحدان كون ما يراه الفنان يعبر عن حقيقة وجوده.. الحقيقة القائمة على التغيير والانقلاب والابتكار الدائم، وهذا ما يعطي الإنسان مبرر الثورة على ذاته، بالانتقال في الحداثة المستمرة، التي تأخذ توصيفها من الإسقاطات المتنوعة للعصور والأزمان، ومن اللغة الإبداعية المتطورة التي تشكل الوعاء الذي تنطق به الفنون في كل مرحلة من المراحل. فما كان موضوعاً يضحي ذاتاً، وما كان طبيعياً يتحول إلى شيء، وما كان جامداً أضحى سائلاً، وما كان مادياً أضحى أثيرياً.. وكل ما كان يمثل مركزاً أضحى مشتتاً وهامشياً ومتشظياً، أما الرائي الذي كان متفرجاً فقد أضحى جزءا لا يتجزأ من طقوس إنتاج العمل الفني، وبه يكتمل فعل تفكيك المرئي ليعيش زمناً معاصراً، هو زمن اليومي المتناثر الحر، الذي يعيد بدوره صياغة المكان.

في هذا العالم تخلق منى حاطوم بورتريه لنفسها حين تدخل كيساً من النايلون الشفاف مع دماء وبقايا لحمية وتعرض نفسها للجمهور، بعد أن حقق الفن المربع الأبيض على خلفية بيضاء، كما عرضت بالفيديو بورتريه لدواخلها حين مررت كاميرا صغيرة في أحشائها الداخلية، لتؤكد أن الاهتمام بالتكنولوجيا والتقنيات لا يشكل بديلاً عن الوعي الإنساني الذي لم يعد يؤمن بالرقابة.

لقد أضحت الصورة الشخصية خصماً لذاتها، وقد تجلى ذلك في التصوير الفوتوغرافي الرقمي، بعد أن لعبت (الباوهاوس) دورها الأول في عشرينيات القرن العشرين. وما كان (كولاجاً) أضحى (مونتاجاُ) في عصر (استحالة التحديد). إلا أن كل ذلك لن ينفي أحلام (دالي) السوريالية في بورتريه (غالا)، أو المواد المحتقرة في بورتريهات (دوبوفيه)، والاندفاع في بورتريهات (غويا) والبنيوية في أعمال (مروان)، وكل ما تعج به أسواق الفن الناشطة هذه الأيام، بما تحويه من صور شخصية لفنانين من اليابان والصين والبلاد العربية المختلفة، العالم الذي بقي غائباً عن سرديات تاريخ الفنون لفترة طويلة.

ما نراه اليوم في عالم الصورة الشخصية عالم مفكك يستحيل تحديد انتمائه، أو تموضعه، أو تمركزه. وقد يبدو من العسير تحديد ملامحه المليئة بالتهكم.. وهو كحال ما بعد الحداثة التي لم يجر تحديد مواصفاتها، لتشابكها المتين بفنون الحداثة، ولاشتمالهما على معطيات مشتركة: كالسلب الهائج بسبب الاستخدامات التكنولوجية المتطورة باضطراد، وكل ما ينتج عنه من اشتغالات على علاقة مباشرة بالجنس والبدائية تتجاوز حصار المدنية إلى القرية الكونية الخاطفة. التي تتقن لغة الإشارة، وتؤمن بتحطيم العمل الفني كبنية، وإحلال البنيات المفتوحة على التفتت والوعي المعاصر الذي تشكله المعلومات القزحية. تلك التي تلهث الإنسانية لجمع شظاياها وأدائها باعتبارها خطاب المرحلة، بعد أن انفجرت الحداثة بما فيها دون أن ندركها. إذ يرى الكثير من النقاد أن الحداثة لم تُتم مشروعها الذي بدأته بسبب الموقف المضاد لها، والذي أفقدها مشروعيتها في مجتمع إنساني غابت فيه «المسافة الجغرافية ليستعيد المسافة داخلياً على هيئة انفصال استعراضي» على حد تعبير (جي ديبور)..

والسؤال الملح المطروح في إطار التفكير الفني اليوم:هل ستغدو فنون الصورة الشخصية تذكاراً بشرياً على صلة بالحنين بعد أن بات الفن بصورة عامة تذكاراً في أحاديث موت الفن؟.

الصورة والعنف

كلما ازدادت ذخيرة الإنسان المعرفية والعلمية، أثبت عدم جدارته لاستيعاب الانقلابات المبدئية في مفاهيمه ونظرته إلى كيانه وإلى الوجود من حوله، وبدلا من السعي لتحقيق أمن الإنسان وتطوير استقراره ورفاهيته بمختلف الوسائل المادية والمعنوية، يلجأ لتحويل صلته بالبيئة التكنولوجية الجديدة إلى صلة عنيفة لا تعكس تمرده وقسوته وحسب، بل غالبا ما يتجاوز ردود الفعل المباشرة على الأحداث والمفاهيم والتصورات إلى مواقع تبدو وكأنه يعيد فيها صياغة مختبره الفلسفي المعاصر معبرا عن الانقلابات التي طالت إلى جانب الأمور المختلفة والمتعددة المناحي الإبداعية والتعبيرية المعبرة عن ضياع الإنسان وزعزعة قيمه واختلاف المصطلحات والموضوعات الأساسية بما فيها السلوك البشري.

لا شك بأن اغلب الدراسات تشير إلى أهمية العرض التاريخي في تقصي آثار العنف في السلوك الإنساني وبخاصة فيما يتعلق بانعكاسات العنف في إبداعاته التعبيرية ومنها الفنون سواء بإبراز الجوانب السلبية لهذا الطرح أو من خلال التركيز على الجوانب الإيجابية التي تركز على قلق الإنسان وخوفه على مستقبله.. مع ذلك فان العرض التاريخي الذي يقتضي سرد مسيرة الإنسان من التوحش إلى التحضير يفيد دائماً في تقصي لحظات تنامي العنف أو انحساره ولو جزئياً في مراحل مختلفة، حيث تكون هذه الظاهرة مركزاً للانطلاق إلى فهم شمولي لمحركات التغيير والتبدل التي تطال فهم الإبداع لمختلف العصور واللجوء إلى طرح الأسئلة المهمة الكبرى التي يجيب الزمن عنها وفق مقتضيات الأفكار والتي تحكم العلاقات القائمة ووقائع إنجازها.

إن الحديث عن أي فكرة من الأفكار التي جعلت التنافس قائما بين الشعوب للتعبير عن ذاتها وكيانها وهويتها وحضارتها لابد أن يمجد في طرف من أطراف النزاعات التي قامت بين تلك الجهات للدفاع عن شهوتها إلى الحياة وتحسين موقعها وصورتها، الأمر الذي يقتضي الحديث والتعبير بمختلف الوسائل عن "الآلام والجراح والآهات والخسائر والأوجاع والخراب".. أي الإشارة الصريحة إلى العنف كميدان تتصارع فيه الشعوب كما تصارعت في السابق مع الطبيعة من أجل وجودها فغزت الكهف والوادي والغابة والنهر والسهل والبحر، ودجنت النبات والحيوان في إطار من القوانين التي كانت تنمو شيئاً فشيئاً للوصول إلى الإنسان الافتراضي، أو مجتمع ما بعد الإنسان.

لن يسع الوقت للحديث عن تفاصيل ما مارس الإنسان من عنف على ذاته قبل أن يستجيب لتصوراته وهو يخرج من الزمان إلى المكان، ومن كليهما إلى حالة تتجاوزهما على يد التقنية، إذ تمارس عنف تحققها كأداة مفكرة تحل محل العقل الواقعي الإنساني، ومحل الروح التي أقصت الإنسان من الفنون عقب الحرب العالمية الأولى والثانية بعد أن كان قد أقصى الطبيعة الأم، الحاضن الأساسي لجسد بات يجد متعة إشباع خصوبته خارجها وفي فضاء لم يعد الجسد البشري مركزاً لنوره أو ثقلاً في فراغه.

هكذا تخلى المبدع الواقعي ببساطة عن إخلاصه للطبيعة ناعتا إياها بالبربرية.

وهكذا ابتعد المبدع الساذج عن اختراق المقاييس والتشريح والأحلام والطفولة، ولم يعد في الحديث مكان للدادائيين ليعبروا عن عنف ضياعهم في زيورخ أو نيويورك وهم يعلنون عن اغتيال الجسد كما اغتالوا الفن.. لقد ظن جماعة (البوب - آرت) إنهم يعبرون عن عالمهم الاستهلاكي باللجوء إلى النفايات، إلا أنهم لم يكونوا أقل حدة في إبراز عنف التوجه الإبداعي مما كنا نجده في انكسارات الصورة الطبيعية التكعيبية لجماعتها وهم يغلقون أبواب الهندسة على أحاسيسهم التي كان على المستقبلين أن يؤلفوا لها ألحان الغبطة وفق «نوتة» التقنية والسرعة.

الحديث عن الإطار القانوني للتغير يقتضي ملاحظة عنف الانتقال من بيئة إبداعية إلى أخرى، وعليه أن يستوفي وبشكل موسوعي النزاعات التي تحمل عناوين تقارب ما بين الفن ومبدعه، وكل ما يدفع هذا المبدع للتخلي عن قناعاته وقناعات الأجيال التي سعى لإقناعها بمعالجاته الفاعلة التي يسعى من خلالها لخلق النموذج، وفي الوقت ذاته لتفكيك هذا النموذج. وكما تشير الدراسات إلى عنف انقلابات الفن في القرن العشرين المنصرم وما تولد في عمقه من صراع المفاهيم حول وظيفية الفن أو لا وظيفيته، فإن استمرار هذا الصراع لا ينفي تلك الحقيقة وحسب، بل ويمهد لصراعات أشمل تجعل من المصنفات التاريخية مادة ضئيلة الأهمية في قراءة الوقائع المستقبلية. ولعل اعتبار أن جميع المدارس تنحدر من حركتين متعارضتين ظهرتا في العشرينيات الأولى من القرن العشرين وهما:

المستقبلية الروسية: التي ترى أن للفن وظيفة اجتماعية، ثم الدادية التي تسخف وظيفة الفن»، فان صراعاً آخر مازال قائماً في ميادين النقد التشكيلي حول ذات الموضوعات فيما يتعلق بفنون الأقوام والعقائد والحضارات والإشارة للتفاصيل وليس لمدارسها وحسب كالحديث عن الفنون التطبيقية والإبداعية في حوار الشرق والغرب وغير ذلك من الأحاديث الممتدة في عمق مفاهيم التاريخ والولادة والموت، والتي تقع في ذات الإشكالية العنيفة التي يمارسها الزمن القديم على الزمن الجديد.

هل يتأتى العنف من الدعوة لإدراك العالم؟ وما هي الصلة بين الحقد والمشاعر السلبية والهلع وعدم الأمن بهذا الإدراك؟ وهل يسهم الفن بمختلف صوره وتجلياته في بناء حالة التفعل التي يقصدها الإنسان إثر فقدانه توازنه الأمني وسقوطه في خضم الخوف والتهديدات الكونية؟ أسئلة كثيرة ليست الأفكار أولها، أو الحروب آخرها، فكلاهما أدوات إيضاحية لقضية أساسية في قاموس إدراك العالم هي «نهاية العالم» التي يحاول الفن أن يتجاوزها على مر الأزمان للإجابة عن سؤال الحياة الأهم الذي يتطابق وسؤال الفن الذي طرحه (مالرو) بالانتصار على الموت، إذ يعتقد بأن (من اكتشافات الإنسان

الحديث كون الانتصار على الموت يتحقق والطريق إلى ذلك هو النبوغ، أي الفن، والفن يعتمد على ثلاثة عناصر هي: الحلم والخيال والشكل.. يحقق الإنسان بقاءه من خلال الشكل الذي تصبح عليه صفة العالم من خلال الإنسان، وبموت الإنسان يبدأ الشكل حياته اللامتوقعة، فمآثر المصريين ولوحات مايكل آنج ورسوم الكهوف لم يكن أصحابها يرونها بالتأكيد على الشكل الذي نراه بها اليوم.. فتلك المنتوجات تنتمي إلى الأزمنة القديمة، وتؤدي وظائف مجددة في سياق تهيمن فين رؤية دينية للكون والمجتمع، ستقلبها الحداثة رأسا على عقب، الأمر الذي سيكون انعكاساً قوياً على الفن ذاته من حيث المفهوم والوظيفة والتحقق).

في هذا الإطار تسعى الحداثة لممارسة العنف لبناء مفاهيمها وهي تحرر الفن من عبادة التقليد والموروث، وانتزاعه من الموضوع أو الشكل أو الانتماء أو الوظيفة، وبتناول الحداثة لهذه القضايا ونزع طبيعتها عنها فإنها ذاتها واقعة في عنف التأسيس لطبيعة أخرى، توفر لها سبل الاتصال والاحتكاك ببيئة المفاهيم الجديدة التي ولدتها بمختلف التلاوين.. هكذا كان التجريد، والتكعيب، والتحطيم والبناء وسواها لإنجاز تصورات بقيت تنوس بين النظرة الغامضة أي الكون والموت ونظرة جعلت من مختلف الناس مبدعين في مواقعهم من خلال ربط الفكرة بالأثر وبالاعتماد على الصناعة واستعمالاتها المختلفة.

تأتي الأحداث إذن بالانقلابات التاريخية التي يتأتى عنها التحديث، وهو ضرب متكرر في ذاته ومبرر لحالات العنف التي يقتضيها الانقلاب من حال إلى حال، ومن صورة إلى صورة حيث لاشيء يبدو منحدراً أكثر من التاريخ الإنساني وبمختلف العيون الناظرة إليه أو الثقافات المكونة له.. إنه العقل الصراعي الذي يحدد نقطة من الزمن ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً، لينطلق منها إلى ميادين تأخذ مسمياتها من التاريخ الإبداعي والاجتماعي للإنسان، ومثلما حدد هذا الفعل مركز الانقلاب الرعوي أو الانقلاب الزراعي أو الصناعي، فهو يحدد الانقلاب الافتراضي بعد أن أنجز تقريباً الانقلاب المعلوماتي..

لهذا فالمبدع الذي حاول تلمس الأمان في التحول من الصراع في فترة ما دعي سياسياً بالحرب الباردة، سيكون عليه إعادة صياغة قيمه بعد أن فقد بنتيجة عنف الانقلابات ميراثه الإنساني، وأجنحة خياله الواقعي، حيث لن تتطابق صورته مع تصوره لها، بل ستكون هذه الصورة الافتراضية منزوعة الصلة بعالمه، وفي النهاية سيكون من العنف حقاً معرفة أن الخلود الذي كان يبحث عنه الإنسان من خلال الفن قد تحقق فعلاً. انه خلود الصورة التي يرى «بلال خبيز» «إن المدن والأشياء والبشر ليسوا غير الثمن الباهظ الذي تدفعه الصورة لتحقيق خلودها، وينبغي حذفهم نهائياً من عالمها، وتركهم يعيشون ويسعون كما يحلولهم العيش والسعي». ويتابع بلال تحت عنوان فرعي من دراسة له: الأفغاني الميت قبل الكاميرا وقبل الموت:

«احسب أن ما يثير العالم حقاً هو صور الحياة وليس صور الموت في طبيعة الحال، الصورة تريد أن تنبئنا وهي تلتقط الدم الجاري الذي لم ينشف بعد، إن الحياة غادرت الجسم للتو، لكي نستطيع استشعار حرارتها في أجسامنا. والصورة أيضاً تريد القول إن الطفل الذي مزقت جثته شظايا القنابل كان يستطيع لولا هذه المصادفة اللعينة أن يعيش حياة طويلة تزيد احتمالات طولها عن حيوات معظم المحتجين على الموت. ينبغي على الصورة أن توحي بحياة الميت لا بموته، أن تنبهنا إلى التأخر الطفيف والقليل الذي حال دون استمرار الحياة.. على هذا تبدو صور الموتى من الأطفال أشد هولاً من صور الرجال الموتى. فثمة في صور الرجال ما ينبئ دائما بمقاومتهم للموت وباستعدادهم ولو في اللحظة الأخيرة لاستقباله..».

هنا مرجعية للموت ونحن نتصل بهذا النص تجعل العنف مادة بصرية تصل إلى حد اعتبار الموت نشاطاً ينضبط فيما يمكن دعوته مبالغات الحياة، هذا النشاط هو جوهر التبدلات التي تقتضي الإثارة والمرتبطة بوعي ما يربط الجسد بالمستقبل.. وقد تقدم الأفلام الهوليودية بعض الإجابات السريعة عبر الخيال الافتراضي الذي تقدمه وهي تشير

إلى شرح مصطلحات الإنسان الجديد والمفاهيم الجديدة التي سينطلق من خلالها لتحديد الحقبة المقبلة وصلته بها وكيف سيؤرخ لمستقبله عبرها بعد أن كان يؤرخ لماضيه.

وهنا سيكف التاريخ عن أن يكون معلما للإنسان، وسيبدو الإبداع أكثر تفككاً بعد أن فقد العقل طاقته الحية ومنحها للآلة والأرقام وأفسح المجال واسعا للتساؤل بما يوحي به (بودريار) عن التلاشي الكوني، وتلاشي الثقافة، أم أننا حقاً أمام ابتلاع رهيب للزمان - المكان، كما أعلن بول فيريللو منذ سنوات.



صدمة الحياة والموت

فتح انكيدو فمه قائلاً لجلجامش:

«دعنا يا صديقي لا نهبط الغابة فقد شلت البوابة يدي عند فتحها»

ففتح جلجامش فمه قائلاً لإنكيدو:

«لماذا تتحدث يا صديقي كإنسان ضعيف؟ دعنا نهبط معاً، إنس الموت، من يمض في المقدمة يحفظ صاحبه، يحم صديقه، فإذا سقطا حفرا لنفسيهما اسماً خالداً».

«لولادة الصورة علاقة وطيدة بالموت، لكن اذا كانت الصورة العتيقة تنبثق من القبور، فذلك رفضاً منها - لك، كلما انمحى الموت من الحياة الاجتماعية كلما غدت الصورة اقل حيوية وكلما غدت معها حاجتنا للصور اقل مصيرية».

بهذه العبارة يستهل ريجيس دوبريه الفصل الأول من كتابه حياة الصورة وموتها وهو يتحدث عن جموح المخيلة التشكيلية الإنسانية في سعيها لتوليد الصور باعتبارها كنزاً من كنوز المخيلة الإنسانية المفعمة بالارواح، معتبراً أن الموت بمثل ما يعرفه باشلار «الموت هو أولاً وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة».

وبغض النظر عن مناقشة تفاصيل هذه القضية، إلا أن صلة مباشرة بين الفنون البصرية والموت مازالت تتمثل في عطاءات المبدعين وفق العقائد والأفكار والانتماءات المختلفة ممجدة قلق الإنسان وسعيه إلى الخلود. ولعل الحروب وأوزارها وخرابها تطرح إلى جانب إهدارها للطاقة الإنسانية المبدعة أسئلة بليغة عن المجد متمثلة في الصور التي ينجزها عمر الإنسان على الأرض التي هي عمر إبداعه وابتكاراته.

هذه الأيام تنسلخ الحياة، عن هدوئها المعتاد، لتتقدم الحرب على معاني السلم وتتكرر بذلك انسحابات الخيال من الدعوة إلى الحياة إلى ما يحقق التفاعل الحقيقي مع هذه الحياة، ويبرز المتغيرات التي تطال الموقف منها عبر المشهد الجنائزي الذي يعزز موقف المبدع من القضية وانعكاسها على ذاته، وإذا كانت الحاجة بداية في دفع الآمال إلى الاستقرار فإن الآلام والصرخات لم تغب عن الأعمال الفنية المنجزة خلال القرن الماضي، وبخاصة ما يتعلق منها بإنجازات الفن التشكيلي العراقي المعاصر الذي مثل للحياة بمقدار ما مثل للموت، فكان لكل مبدع طريقته وأسلوبه ورموزه، مما انعكس على القيمة الدرامية التي نراها في مرئياتهم التشكيلية. سواء ما أنجز منها داخل العراق، أو بعيداً عنه في المنافي. مما شكل لغة، لحظ المتابعون غناها وتنوعها واستيحاءاتها الأسطورية والتراثية والشعبية والطبيعية وغير ذلك من الأمور التي جعلت لوجودها نكهة خاصة يؤطرها الموت، والدعوة للنهوض بإطلاق مفاهيم التحدي والصمود لاستيحاء الصورة المشرفة للحياة، المؤطرة بوعي التاريخ والحاضر.

الشق المأساوي

لقد منح التعامل مع الشق المأساوي التشكيل العراقي جدية متناهية في البحث عن الأساليب والتقنيات بإبراز ما تكتنزه الشخصية المبدعة من تراكم جمالي، وعكسه بشفافية على الصياغات البصرية التي تعيد للواقع حضوره وألقه كلما سعت الظروف لتغييبه، أو قسره على الوقوف موقف التحدي من المغامرة الوجودية التي لا تكون إلا في إطار النظرة المركبة للثقافة والوعي والحلم والإنجاز، وكل ما يجعل العين والعقل يحتفلان بارتباطهما ببعضهما من جهة، وبالحمل الثقيل الذي يخلفانه مما يتسع لمشهديات العصر وآلامه وقهره، الذي يتجدد بتجدد الزمن وما يحيط به من أساطير لا يمكن أن تكون إلا الشبكة التي تلف المخيلة بخوارقها واستشهاداتها وفتنتها.

وبالتجلي المأساوي تجتمع المتابعات التعبيرية مستخدمة مجموعة من الرموز التي تطال المكان والبيئة الجغرافية والذهنية، وكذلك الطبيعة بمختلف

تجلياتها، والمرأة كقاسم منهجي تطرحه الأعمال الفنية في مختلف المراحل والتجارب التي تطال المعاني الحضارية التي لا تجعل من كيانها الجمالي والرمزي والثقافي طرفاً هامشياً في العملية الإبداعية البصرية، وإنما تبرز القيم المتصلة بتسامي اختيارها باعتبارها جوهراً يمثل الرغبة بالحياة، واحتفالاً ضد العدم الذي تمثله الحروب والآفات وباقي مدارات الموت.

ولعل القاموس الرمزي للتشكيل العراقي المعاصر من أغنى القواميس التي تنتمي إلى الخيال المبدع الذي يصقل علامات الفن والطريق إلى صقل الروح، وإذا كانت الظروف المحيطة بهذا الإبداع قد تغيرت أو تبدلت بفعل الظروف الإنسانية الطارئة التي طالت هذا المحمل التشكيلي العربي إلا أن ذاكرة مبدعيه بقيت منتشية بنبضها المتصل بمصير الإنسان مباشرة وحركة فكره في الوجود.

الناقد فاروق يوسف كتب في أقنعة الرسم عن موت الرسام وزوال الرسم: «كلنا زائلون». ولا أعتقد أن رساماً ما لا يتمنى زوال الرسم مع زواله، ذلك لان ثقته بالمتحف هي ثقة زائلة بزواله، فالخراب الذي انتهى إليه الرسم الحديث يتعارض كلياً مع فكرة الخلود التي ينطوي عليها المتحف.

صحيح أن هذه الفكرة هي فكرة ملفقة، غير أن وجودها يعني أن هناك ما يمكن تخيل قدرته على مقاومة الزمن. إن كل ما مضى من الزمن الجمالي في كفة وكل ما مر بنا منه وما سيشهده الغد القريب في كفة ثانية. ذلك لأن تحولات الرسم لا تتم بطريقة معيارية. بمعنى أنها تهتم بإعلان خصومتها مع الرسم».

ولعل فاروق وهو يحسم الأمر قائلاً: «الفن لا يخسر شيئاً. البشرية هي التي تخسر إذا ما فقد الفن هيبته. وتشكل حرية الفن العمود الأساسي لهذه الهيبة». فإنه يسعى دون مواربة لرصد التحول السريع في فكرة الفن على مستوى السلوك الإبداعي المحكوم بفرصة الحياة أكثر من أي أمر آخر، خاصة حين نعلم أن صلة كل من الحياة والفن بالحلم تجعل الواقع أكثر التصاقاً بالمستوى الذهني الذي يبرز كثيراً في أعمال الفنانين العراقيين ممن يجعلون

من وعورة المواقف وتفاصيل المعاش وكوابيس الحياة عالماً إبداعياً و«من الواضح أن ثمة علاقة جدلية بين الحلم والفعل يعطيها الفن مغزاها الشمولي»، حسب جبرا إبراهيم جبرا الذي يعتبر «إن الفن في الواقع هو المادة المحفزة في عملية تفاعلات تغير صيغها وأنماطها بصورة دائمة وإلى ما لا حد له من الأشكال، قد تكون تلك العملية غامضة، لا يمكن التنبؤ بها لكنها توحد الفعاليات الثلاث.. الفن، الحلم، والفعل.. في واحدة من ديناميات التاريخ».

في الأرض التي سعت على مدى تاريخها إلى كشف الحقيقة، حقيقة الحياة والموت والسعي إلى الخلود، تستعرض قراءات الميثولوجيا صلة الإنسان بأرضه سواء عبر رحلته إلى الأعلى، العالم الأسمى، أو إلى العالم الأسفل، وبكل الأحوال فإن الخطاب إنما يتلخص برحلة الكينونة البشرية في بحثها عن الذات والوقوف على حقيقة الرؤيا الشاملة للفكر الذي يتبدى في التجاوز الجمالي لقباحات الأفعال الإنسانية في صراعها على الوجود وامتلاك الزمان.. وقد حاول التشكيل العراقي في بداياته الجادة المدروسة التي يتعامل معها النقد بشكل إيجابي، أن يصون المقولات الفلسفية بالدعوة إلى التمرد على الواقع ونبذ التوجهات العدمية وملازمة البنية الإنسانية كمثال للكائنات التي تعبر الزمان ببطء.

كونية الجدار

معاصروا الفنان جواد سليم لا يعرفونه إلا مبدعاً، إذ أنجز رسماً لسراي بغداد لا تزال تذكر في معرض الحديث عن صغره حين رسم هذا المنظر، ما دفع الحكومة لابتعاثه للدراسة في ثلاثينيات القرن الماضي ومتابعة تحصيله في باريس (١٩٣٨) التي تركها إلى روما بعد اندلاع الحرب الثانية، ولكي لا نذهب أبعد من ذلك في رصد تفاصيل حياة جواد سليم فإن الحاجة تبدو أكثر إلحاحا للحديث عن نصب الحرية الذي أنجزه ليكون رائعة نحتية تروي قصة الإنسان في العراق من خلال سعيه إلى التحرر من ربقة الاستعمار، وقد تعرفت لأول مرة على هذا النصب من خلال إحدى

المنشورات البسيطة حيث كنت صغيراً، وقد احتفظت بصورة بانورامية لهذا النصب الإفريزي نظراً لشدة حركة الشخوص وقسوة انطلاقتها وعمق رموزها وقد كنت بحاجة إلى اختزان مثل هذه الإيحاءات، مادفعني آنذاك لتنفيذ مجموعة من المنحوتات الجبسية الصغيرة التي تحاكي أشخاص سليم، وحين كنت اعد لمعرض خاص عن الحرب في العام (١٩٧٥) أقمته في متحف حلب، اذكر كيف كنت أتلصص على نصب جواد سليم وعبقريته معاً باحثاً عما يتصل برواية الحياة والموت، وكل ما يدفع الإنسان لتجاوز ظروفه التي تقهر وجوده الاجتماعي والسياسي والإبداعي، إذ أنجزه قبل موته بعامين، دون أن يشهده منصوباً في الموقع الذي يحتله اليوم في بغداد.

أول وصف دقيق له عرفته من خلال ما كتبه جبرا إبراهيم جبرا العام ١٩٧٤ حين ذكر: «يتألف هذا النصب من أربع عشرة وحدة من البرونز، في كل من الكثير منها شخصان أو أكثر. وينتشر على إفريز طوله خمسين متراً، وعلو منحوتاته ثمانية أمتار، فهو إذن من أكبر النصب في العالم، وهو أضخم نصب قام بعمله فنان عراقي منذ أكثر من ٢٥٠٠ سنة.. ولئن وجدناه (جواد سليم) يقول في إحدى فترات حياته إن السياسة لا تهمه في شيء، فإن الإنسان كان يهمه في كل شيء.. ولاسيما في تمرده من أجل حريته وتقدمه. فالتاريخ القومي هنا عملية مخاض نفسي أو عملية نمو وإيناع في تربة شاسعة اكتشفت أخيرا كوامن خصبها.. يجب أن نذكر أن الذي طلب إليه صنع النصب كان عبدالكريم قاسم وهو أراد نصباً للثورة، بل أوحى أنه يريد وضع صورته فيه، ورغم ماأعطى جواد سليم من حرية في تمثيل ذلك، فقد كان عليه قبل كل شيء أن يمثل ثورة، أرادها الشعب ولكن نفذها عسكري وهكذا جاء القسم المركزي من النصب.

غير أن الفنان رأى الثورة أكثر من وثبة جندي شجاع، إنها ذروة صراع دام أحقاباً طويلة، وعظمتها ستبقى في مقدار ما حققت من طموحات الشعب كله، وكان عليه أن يفكر نحتياً ورمزياً معاً. وكان عليه أن يجد الصيغة التي تلتئم فيها روعة الكتلة والتشكيل مع روعة المعنى الذي يهمه،

فكان عليه أن يجعل كل جزء واقعياً ظاهراً، ورمزياً باطناً ولجأ إلى مخزون تجاربه الكثيرة وما تعلمه من فن وادي الرافدين والفن الايطالي في عصر النهضة إذ أن في كليهما هذا الجمع بين النص البصري الصريح والإيحاء الرمزي المضمن على عكس اتجاهات الفن في القرن العشرين. ولاسيما في ما عرفه العالم من نحت عظيم بعد الحرب العالمية الثانية.

وعلى الرغم من اعتماد جواد سليم على الإيقاع في انتقال البصر من اليمين إلى اليسار، أي على صلة بروايات الأشخاص باعتبارها مرئيات (تجسد الكتلة وتجرد المغزى) فإن هذه الحركة تتحول إلى واقعية تاريخية تستحضر الحياة والانطلاق من خلال الأشخاص (الجندي، الفلاحون، العامل، الباكية، الثور، الحصان، السلام والحرية) وتستبطن الظلام والموت الذي تغادره الأجساد والأم الثكلى، والأم وطفلها وما يبدو من آثار السجن، ليغدو المعنى هو يقظة الرؤية التي تتجدد في الرحيل على الإفريز الذي يحكي أو يسرد قيمة التحرر وتجاوز مزالق التاريخ.

ولعل التحول من خلال معنى الحركة إلى السكون هو ما يجعلنا نلتقط اللحظة التي تمنح هذا النصب ديمومة دلالاته الرمزية في التعبير عن مفهوم التحرر والانعتاق، ولعل اللمحات التي تقدمها أشخاص جواد والتي لقيت كثيراً من الاهتمام البحثي والنقدي.. هذه اللمحات تشكل باستمرار عودة إلى ما يمكن دعوته البناء الرمزي لصلة الحياة بالموت، وكل ما يهندس مدلولاتها الواقعية والأسطورية.

نوافذ الحرب

استعادة موقع نصب جواد سليم اليوم بصرياً يأتي بالتساوق مع الصور التي تبثها مختلف المحطات التلفزيونية عن العراق، وسحر الألوان التي تجعل ألف ليلة وليلة تحضر في المشاهد الليلية لمناظر بغداد وتمايل نخيلها، وإذ تختفي في ظل سقوط القنابل النصب والتماثيل وكل جماليات هذه المدينة التي كان قد حدثني عنها صديق فنان من العراق في ورشة فنية جمعتنا لعشرة أيام

على ضفاف نهر الفرات قبل ما يزيد على العشرين عاماً على ما اذكر، وكان خلال حديثه ينفذ عملين جداريين بمواد نافرة، حتى يمكن القول بأنه ينفذ أعمالاً نحتية بارزة على سطح تصويري، وفي عمق هذه النفورات كانت تبدو الوجوه في نوافذ متناهية في الصغر ترقب عالمنا الذي نحياه، اذكر أني سألته عن أجساد هذه الوجوه وصلتها بالموت والحرب وكان حميد العطار يفتح أحاديثه على القيم الرمزية والتأويلية التي ينشدها من خلال إلغاء الأجساد بحيث يتوهج البناء التصوري لها بفعل انسحابها خارج مساحة التقاطنا البصري لثباتها.

ومع أن اللون كان يلعب دوراً ناجحاً لإذكاء الجوانب الدرامية المساهمة ببث مضمون ما تقترحه العيون والوجوه الراسخة في ظلمة واقعها، إلا أن تضمينات الجدار الخارجي للوحة وعبر ملامسها الخشنة إنما كانت تصف سرداً يفرغ حمولته التاريخية في عيون وعي المشاهد وهو يسترجع أثر الحروب على ملامح الإنسان في العراق المحاصر بفراغ الخارج وعتمة التحديات التي تغيب بقدريتها الجسد الذي كان محط اهتمام فنون أخرى في الغرب، وبما يثير صراعاً بيناً بين الإرثين الجماليين، وهذا ما جعل حميد يترك عمله أكثر من مرة ليشرح لي رؤيته لنصب جواد سليم ومدى تأثره به على المستوى الرمزي معتبراً أن التعبير عن الآلام والانعتاق منها إنما يشكل سلسلة من المعاني الصلبة التي حاول التشكيل العراقي التعبير عنها باعتبارها علامات تقدم إلى جانب القسوة شفافية الشخصية الشاعرية في تطلعها إلى بلاغة حلمية تتجاوز غياب الأجساد في أعماله وحضورها في أعمال سواه ومنهم جواد سليم.

لقد كانت مساحة اللوحة التي ينفذها حميد العطار كبيرة، وكان قادراً على ضبطها بحيث يستفيد من كل جزء من أجزائها المحكمة لتوتير الصلة بين الحضور والغياب، الإلغاء والاعتراف، وكل ما يجعل إيقاع توزع نوافذ الحرب على السطح يحتوي قيماً موسيقية تعيد إنشاء مقاطع سومرية وآشورية عن الموت الذي يجري جريان دجلة والفرات في الحياة بتركيبتها المقسمة إلى

أكثر من مستوى والتي ينظر إليها من أكثر من موقع، ما يضاعف موقع الحلم الذي يتحكم برؤية العطار النهائية لمصير شخوصه في غيابهم وفي حضورهم وكل ما يجعل تحليل خطابه البصري ينقاد في اتجاه الدعوة للخروج من المأساة الباطنة في أحداث التاريخ إلى حضور الذات التي يرغب أن تحقق تفاعلاً وتواصلاً مع تحديقنا في أعماقها التي هي أعماق العمل الفني الداعي للتحرر في أول مستويات طرحه، والداعي أيضاً إلى الحلم باعتباره استراتيجية للانعتاق، ومرجعية بشرية يحملها اللاهوت والأسطورة والماورائيات التي تحقق معنى الصورة التي ينتجها.

القسوة وحدها كانت دافع حميد وغيره من المبدعين في العراق لتمثل الصرخات التي تبدو في رسومات السوميريين ومنحوتاتهم وهم يفتحون عيونهم على أقصاها، حتى تكاد تستدير وهي تبث سلطتها على المخيلة، وكأن جملة واضحة عن الحقيقة ستنطلق من بين أهدابها لتهمس بها للبوة الجريحة.

نوافذ الجسد

بين حضور الجسد وغيابه تتناهى طاقة المبدع في التقاط حدث بصري يضيفه إلى شبكة من الأحداث السابقة كي تكتمل المواجهة بالموضوعات التي تشكل توجهه، وإذا كان اللثام يغطي في بعض الأحيان ملامح يتقصد الفنان إلغاء وجودها فإنه يمضي لا شك خارج ما نريد أن نرى نحن في عمله، وبما لا يجعل تصورنا سابقاً على ما يبدعه كي يستحيل ما ينجر إلى كتلة من الصدق في تناول الموضوع، مهما كان أو مهما تعددت حرارة احتياجنا إليه. وإذا كان حميد وغيره من الفنانين العراقيين قد غيبوا هذا الجسد بشكل جزئي أو كلي، فإن الفنان جبر علوان أكد في مختلف مراحله على إنجاز الصلة به، خاصة أن غيابه الطويل عن بلده جعل الإشارة البصرية تستحيل إلى إشارة بصيرية في تناول هذا الجسد، سواء بإبراز مواقع الجمال فيه أو بالتركيز على ألم الواقع المعاش الذي يجعل منه كتلة هامشية، وبخاصة المرأة باعتبارها خزاناً خصباً لتجاوز الوجود إلى سره أو أصله.

لقد كتبت إلى جبر أكثر من مرة، وكتبت عنه أيضاً حول الميزان الذي يعتمده للفصل بين البوح اليومي على المستوى البصري والسرد العام الذي يلجأ إليه لتجاوز رعب الحياة وتفاصيل قسوة م ايشهده الإنسان على المستويين الداخلي والخارجي، وإذا كان اللجوء إلى بعض التلميحات الرومانسية على صعيدي الشكل واللون فإنما للاستفادة من جعل الظلال تخفي أسرار الذات التواقة إلى حريتها عبر الحلم، و(حلم جبر يختلف عن حلم السورياليين، الذين ينعتونه بأنه طاغية رهيب، يلبس مرايا وبروقاً ويأسر في عضلاته الغيوم، فحلم جبر يتلخص في مزيد من المحبة والدهشة فيما لا يحد. وهذا ما يؤكد الحركة المتجذرة في أعماله، فكل كتلة تشي بما يجاورها، وكل لون ينشيء حرارته باعتماد برودة ما حوله، ودوام الخط في الهذيان يؤشر إلى خزان من الانقباض والاسترخاء يعكس أنفاس جبر وهو يتخيل موضوعه، حقيقة اللوحة، وقوانين إبداعها، وتحويلها إلى عمل يتجلى بنبض يواكب نبض القلب ويدفعنا لوصفه بصفات ما نقبل أو ما نحب، كونه يأسرنا بجمال متعدد الوجوه، جمال اللون ودواعي ابتكاره، وجمال الأسرار التي تمتلك خصوصية أنثوية مجردة عما لا نمتلك بوحه أو تمثيله أو تجسيده أو روايته عن قباحة الواقع وقسوة معطياته وجرأة حروبه على البشر. برغم عشرات السنوات التي عاشها جبر علوان بعيداً عن العراق في ظلال أعمدة روما ورطوبة أقبيتها إلا أن اللون بتوهجه وحضوره بقى علامة يشير إليها النقاد والمعجبون بإنجازاته، وقد انتبهوا إلى قوته البدائية المتأججة من باطن أرض العراق، هناك، حيث تخفي الطبيعة مختبرها فتتكشف موهبة جبر في كونه يعي تماماً هذا المختبر الأصيل، ما حدا ببعض النقاد في الغرب لتخيله على هيئة حارس الكريستال الكيميائى، الذي يقتنص ويعيد انكسار الروح المهتزة والمضيئة للمادة بعد اللون، الشعرية، والتقنية.. والتي تشكل جسد اللوحة التي لا ينيرها الضوء الفيزيائي بقدر ما ينيرها الوعي بكل ما يحيط بالجسدين، الجسد الإنساني وجسد الصورة التي تتجاوز مساحتها لتبث ما هو أبعد من الحالة التشخيصية، أي مختلف ما تنتجه الأبجديات البصرية المتجددة من إشارات عن موقع الإنسان في التكوين العام للذاكرة.

ثراء التساؤل

في الوقت الذي يركز كثير من الفنانين العراقيين على حضور القيم الأيقونية في تشكيلهم للصور فإن جانباً آخر منهم حاول السعي خارج هذه القيم للتعبير عن قلق حضاري حدا بشاكر حسن آل سعيد وغيره الكثير للخروج إلى ممارسات سارت في طريق جلي إلى الداخل الإنساني شكلاً وفكراً وهذا ما جعل الفنان مهدي مطشر ينزع إلى هذا الذاتي بالاعتماد على التجربة المعمارية الإنسانية والمفاهيم المعاصرة للممارسة التشكيلية، حيث يؤكد أن المفهوم يتضح بتلاقي الحاجة الفردية وقدرتها على أن تكون منطلقاً إنسانيا صادقاً للتساؤل والتفكير ومن ثم الحاجة الاجتماعية وتمكنها من استيعاب وهضم هذا التساؤل الفردي وما يمكن أن يؤديه من وظيفة في اتساع فضاء المعرفة الإنسانية ثم في توافق التطلعات الوظيفية والخامات وطريقة إعادة صياغتها أو إبداع خامات ومجالات جديدة يمكن بها فتح آفاق تساؤل أخرى.

إذا كانت غاية الحروب بث الفوضى فإن غاية مهدي مطشر هي إعادة تنظيم الأشياء وبنائها وفق ممارسة تشكيلية يجهد منذ فترة طويلة على ترسيخها كاتجاه له بإخراج الجانب الصوري الأيقوني كي تستعيد الممارسة التشكيلية طاقتها (الحسية - البنائية) في واجهات الحياة الحضرية.. الحديقة ومكوناتها النباتية، العمارة وموادها الصلدة، الكتاب وفضاؤه اللغوي - الشاعري - الشخصي، وكل ذلك على صلة بالجوهر الذي يعيد صياغة المبنى أو التكوين (بمعنى ما يفعله الإنسان وما ينتجه) وبهذا فإن مهدي يسعى عبر إنجازه لتحرير الممارسة التشكيلية من تأزماتها النفسانية كي يعيد إليها بعدها الفعال في الحياة اليومية، أي في الثقافة الفعلية للمجتمع.

الحروب التي تقضي أول ما تقضي على المعمار الإنساني، فإنها لا شك تحاول أن تلغي هذا الحيز والفضاء الإنساني من الذاكرة الجمعية، وحين يلجأ مهدي مطشر في أعماله لإعادة صياغة هذا الحيز فإنه يعي تماماً أن الحيز المعماري هو الفضاء الفعلي للإنسان، بكل مكونات المجتمع وخصوصياته، فهو إذن المرآة الفعلية، ولهذا يكون كما يراه محيطاً وحيزاً،

شكلاً وكتلة، لوناً وظلاً ونوراً، يجمع كل خاصيات التشكيل، فهو إذاً أهل لأن يكون فضاء الفعالية التشكيلية.. ولهذا فإن مطشر ينطلق في إنجاز عمله باعتبار أن علاقة الإنسان مع محيطه الجغرافي أو المعماري هي علاقة تفاعل وفعل.. علاقة تواشج لا تقبل البعد، إنها علاقة حسية، فكرية، جسدية، أي فضائية، وأخيرا فهي استمتاعية. من هنا يتضح أن إعادة التفكير بالممارسة التشكيلية مرهونة بالعمارة أي ضمن فضاء الفعالية البشرية بشكلها المتكامل، وهي استعادة لأهمية الممارسة الفنية في الحياة الإنسانية وما يمكن أن يمنحه هذا الانفتاح من إمكانات جديدة للتشكيل.

لقد اعتمد مهدي مطشر في تنظيم حيزه على مفردات مختلفة مستمدة من ثقافته وحضارته وإرثه برغم بعده لأكثر من ثلاثين عاماً في فرنسا، وقد سمح له هذا التواجد إمكان قياس الأفكار والتوصلات والتاريخ بمعايير موضوعية وبحرية لإيجاد منفذ خاص لاهتماماته الشخصية كالعلاقة بالخط المستقيم والشكل الهندسي (المربع بالذات) والعلاقة باللون الصافي غير الممزوج والعلاقة بالعمارة وكافة الأسئلة التي تركته مبهوراً بها منذ طفولته في الهيلا ببابل العراق وحتى استقراره في مدينة آرل الفرنسية والتي انعكست في معارضه المختلفة في فرنسا والسويد والدانمارك وأميركا وألمانيا وبريطانيا وغيرها من دول العالم.

لقد سعى مطشر إلى بناء قاعدة للتصور خارج التصوير المعهود بمعناه التقليدي وذهب بشكل أعمق باتجاه التعبير الشخصي أولاً، ومن ثم أكثر ثراء وقدرة لبناء صلة إيجابية مع الواقع الحضري لتكون أكثر نفعاً للجماعة البشرية، انه نوع من التشكيل الذي يمكن أن يشابه التركيب الموسيقي أو اللغوي الشعري، وقد قيل بأن هذا الفنان احد ثلاثة فنانين عراقيين أعطاهم البعد فرصة للحكم على عواطفهم وقياسها وهم فائق حسن في مدريد ومحمود صبري في براغ ومطشر في باريس، ويمكن أن نضيف ضياء العزاوي في لندن وعشرات الفنانين في هولندا والدانمارك وايطاليا وغيرها من البلدان التي انتشر فيها المبدع العراقي بحثاً عن استقرار خارج الحروب التي فرضت

على منطقته بسبب أهميتها الاقتصادية والحضارية والجغرافية. ولم يكن اهتمام مبدعيه خارج الأطر الإنسانية بحيث تضيف إلى الحوار الواعي للثقافات الإنسانية ما يجعلها تنمو وتكبر في قيمها وتوجهاتها التواصلية.

الفن الذي تراه الشعوب ضرورة لتحقيق الصلة بالعدالة يراه مطشر عملية فكرية، حسية، ومهنية أيضاً، إنه حالة دائمة للرصد المعرفي أي من خلال الممارسة والحكمة من هذه الممارسة بربطها بالضرورات الشخصية أولاً، ومن ثم توصيلها بالحاجة الجماعية لتصبح ظاهرة ثقافية، وهكذا يرى أن هناك فن للراحة وفن للتساؤل وفن للبحث والاختبار ونحن بحاجة إلى كل أشكال الممارسة، فالحاجة إلى الفن تدفعنا لان نكون أكثر إنسانية مما كنا عليه.

عيون الحلم

لا تماثل أحلام زهاء حديد المعمارية أحلام سعاد العطار في توجهها لصياغة هذه الأحلام في مدونات بصرية تمتلك مقومات النور الداخلي المنبعث من عشق المكان والانتماء إليه، إذ تمضي زهاء في خيالاتها عن الحدائق المعلقة لتبني عمارة معلقة نالت مكانتها في أصقاع العالم المتمدن، أميركا وأوروبا واليابان وغيرها، وإذا كانت عمارتها مثالاً عن عشق الحياة والتوغل في أحيازها فإن لوحات سعاد استطاعت من جهة أخرى ترسيخ معارف نظرية وتفاعلاً مع جيلها برسم الأفكار الشكلانية في المجتمع التشكيلي العربي والتي كانت ضرورة حققت ظواهر تحقق صيرورة الفن كحاجة اجتماعية تطرح التساؤلات البصرية عن الموقف من الحياة والعدم وبالاعتماد على الذات والسيرة الشخصية وتاريخ المكان والصلة بالطبيعة والمذاهب الحداثية التي ثبتت خطوات عديد الفنانين في مواقع الإبداع العالمي.

سعاد العطار حاولت استيعاب الحقيقة التدميرية للأشياء والموجودات والأحداث لتؤلف عبر تعقيداتها لغة بصرية تعمرها وفق تصور خاص، إذ في الوقت الذي مضى به جيلها إلى أعماق التجريد كانت تمضي إلى استيعاب العمق الميثولوجي لشخصياتها، وقد ترافق لديها الرمز مع الإشارات البصرية

الميثولوجية وبالتصعيد مع الاستخدام الأدبي، وكثر الحديث عن الأسطورة في المجال النظري والتطبيقي ولهذا فإنها قد مزجت الراهن المعاش بضرورات تحديثه دون أن تتغافل عن طرح القضايا القومية والهوية والوطن في أعمالها.

رائحة الموت والدمار قادت سعاد خارج مكانها لتتقلب في نتاجها ومعارضها وتبرز أهمية النور الداخلي المؤطر بنوافذ وقباب ونخيل بغداد، وبما يعكس الحنين الدائم إلى المدينة التي يختلط فيها الحدث الإبداعي المعاش بالحدث التاريخي والأسطوري، ولربما كان احتكام سعاد إلى الحلم باعتبار غيابها يشي بالنوم والاغتراب مما يكون باستمرار على صلة بمظهر اللوحة وصباغياتها الحلمية التي تحيا على ضفاف الجمال الخالد للأمكنة في ذاكرة مبدعيها بحيث تضحى اللوحة (المتحف الخيالي) الذي علينا اعتباره مرجعية ذهنية وحسية لتلمس صلتنا بالمكان المهدد، وسواء سكنا اللوحات أو جعلناها تسكننا كما يرى فاروق يوسف، فإن ما يزين موتنا هو ذاته الذي يزين حضورنا، (وإن كان الخلود فكرة زمان فإن النسيان ضروري لكي يكون الزمان أشد حضوراً).

إن رسوم سعاد العطار وتخطيطاتها تشكل دعوة إلى التوازن في زمن يفقد توازنه ولهذا يرى الناقد فاروق يوسف إنه لن يبقى من الفنانين ومن (رفائيل ورامبرانت وغويا ومانيه وفان غوغ وغوغان وبيكاسو وجواد سليم وشاكر حسن آل سعيد وكاظم حيدر ورافع الناصري وضياء العزاوي وعلاء بشير) سوى الأوهام.

حقيقة أعمال سعاد أنها تصورات لأحلام، وهي تصورات لا حدود لها، ولا يمكن أن نمضي مع ما قاله فاروق، إذ لا يشكل الوهم ضفافاً لهذه التصورات بالاستناد إلى ما يذكره د. سامي ادهم: «والتعامل مع العمل الفني ليس له أول، أو آخر، فهو كل متكامل، ليس في الخط، ولا في اللون وحده، ولا يمكن استنتاج أجزاء من بعضها فالعمل يهدف إلى محأو لة إيصال نفسه إلى المشاهد، والكل يتألق ويبهر الشعور ويعبر عن رؤية خاصة بالفنان، فليس للوحة أجزاء مفردة، أو مساحات منفصلة.. إنها كل واحد وفضاء واحد».

فضاء الجسد

باتت العوامل التي تربط المبدع بمعاني الجسد متعددة في خطابها البصري، ولهذا فإن التعدد بتناول هذا الجسد من قبل المبدعين العراقيين تحتاج بذاتها إلى بحث مطول سواء في حضوره المطلق أو المجازي أو في غيابه الذي يؤسس لخطابات ذات صلة بوعي هذا الجسد لظروف تحققه في المنجز الفني بحيث يمتص طاقة الخيال ليعكس في بعض الأحيان خطاباً انفعالياً كالذي نراه في منجز إسماعيل فتاح النحتي والتصويري، وبما يجعل هذا الجسد مركزاً لوعي مزدوج بالجسد ذاته، وبالفضاء الذي يشكل خطابه العام، وبغض النظر عن عجالة تناول خصوصيات العينات الجسدية التي تتوزع على أعمال إسماعيل أو ضياء العزاوي على سبيل المثال لا الحصر، فإن ربطاً جلياً مابين مرجعيات أجساد العزاوي وجواد سليم الذي كان استهلالي به يقود إلى ما يذكره الباحث شاكر لعيبي من أن العزاوي «يخرج على الفور من دأب جواد سليم في إعادة الاعتبار إلى العناصر المحلية والشعبية القائمة في العمارة الإسلامية وألوان العيد البهية أو فيما كان جواد يسمح لنفسه أن يطلق عليه بالبغدادي والبغداديات، تارة على مستوى استلهام (موضوع) مفترض للرسم، أو تارة على مستوى المعاني الممنوحة للإشكال المعتمدة على بعضها كلياً أحياناً في بناء اللوحة: القوس». لقد استطاعت التجليات العنيفة للجسد الإنساني في أعمال العزاوي أن تقدم مقابلات راهنة لوعي الأركيولوجيا التي تحفظ بتجربة الجسد الإنساني كمحمول في إشارات النحت السومري، والتشديد على البنية المحكمة للخطاب السردي الذي قاده في أحيان كثيرة لتفعيل صلته بالأدب والتعبير عنه بمثل ما قدمه عن المعلقات أو عن تناصه مع مقاطع شعرية أو كتابات معاصرة وحديثة، وهو بهذا التكيف الخلاق إنما يعيد الجسد إلى صراعه المثير الذي بذله في محامل رقصية وتعبيرية وإيمائية حين كان يمثل صيرورة كهنوتية في معابد سومر.

وإذا كان ضياء قد أصر في مراحله المختلفة على جعل رؤية هذا الجسد تكون مركزية في فضاء عمله الفني، فإنه إنما يفعل ذلك بدافع الإشارة إلى القهرية التي تطال رموز هذا الجسد باعتباره إنساناً وأرضاً ووطناً ولغة،

وإذا كان بنيانه المتماسك يشير إلى رغبة الرؤية التي نسعى للرضوخ لها فإن فصاحة الألوان وشيوع الشمس فيها إنما يضيف إلى هذه الرغبة امتلاء بالحاجة إلى الحياة والتحرر من العتمة اللونية التي يستخدمها بشكل تضادي ليقدم المتمرد على تمرده والوعي على حامله، وإذا يعمق الجرح السومري الذي تتثاقفه الأجيال فإن مسعاه كي يقدم الرمح عبر اهتزازه الخطي إنما يشي بمدح ظاهر للجسد البشري واعتداد بالموقف الموجه للوحة باعتبارها وعياً تحكمه مجموعة معقدة ومتشابكة من الجهود البحثية والقيم الجمالية والمشاعر الذاتية الباعثة للبناء والهدم معاً.

إن رغبة العزاوي بإظهار المتسلط في جسده ولونه وفضائه إنما يوضح ثقته بخزانه الاستقرائي لردود الأفعال تجاه الثوابت التشكيلية، وهي نقطة تفرقه عن قراءة معمار لوحة إسماعيل فتاح الذي يقدم الاحتفال على المحتفلين والجنازة على الغائب، وبهذا فإن عقلاً غائباً في التقطيع الهندسي المحكم يحتمي في أجساده بينما لا يؤمن العزاوي بخطر العقل ويترك للتوترات الحسية مكانها في السلوك البصري الذي يستجمع اندفاعته في مركز أو بؤرة الصلة بالعمل الفني.. وبكل الأحوال فإن ما تمتصه مثل هذه الأعمال من اندفاع الأثر السومري يظهر جلياً في الحديث الدرامي عن العراق وخصوصية إبداعه بإحلال الانتماء موقع نقيضه دون أن يمثل ذلك تنميطاً في تجارب أي منهما حيث يبقى انتماؤهما إلى التعبير خلافاً واتصالهما بكبرياء الجمال مرغوباً من قبل الناس.

إن عنفاً ورهبة وقسوة تبدو جلية في غير تجربة فنية عراقية، إلا أن رغبة أقوى بالحياة تتخطى هذا الخطاب لتحقق صورة الديمومة المتوالدة دوماً من ملامح الإبداع وهو يمضي في التعبير عن اندفاع الإنسان في مغامرته الوجودية واحتياجه إلى تأمل مشاعره التي تقوده إلى اكتشاف حقيقة هذا الوجود.



N

الصفحة

الصفحة

طلال معلا ١٩٥٢

- فنان وباحث في الجماليات المعاصرة.
- المدير التنفيذي لوحدة دعم وتطوير المتاحف الوطنية ومواقع التراث الثقافي في سورية - وزارة الثقافة.
- مدير المركز العربي للفنون ومعهد الشارقة للفنون - الشارقة – الإمارات ١٩٩٦ -٢٠١١.
- مؤسس ومنظم ومنسق للعديد من الفعاليات الفنية العربية والدولية .
- إجازة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية - سوريا.
- دراسة خاصة بتاريخ الفن المعاصر - سيينا - ايطاليا.
- فنان تشكيلي وناقد فني ومنظم فعاليات فنية دولية وشاعر ينشر في الصحافة العربية والأجنبية.
- عضو هيئة الإياب - اليونسكو - اتحاد الفنانين العالمي (باريس).
- عضو منظمة النقد العالمي (الآيكا - باريس).
- عضو اتحاد التشكيليين العرب.
- عضو نقابة الفنون الجميلة سوريا.
- عضو جمعية الإمارات للفنون التشكيلية الإمارات.
- عضو اللجنة العليا لبينالي الشارقة الدولي للفنون (١٩٩٣ -٢٠٠٣).
- المقرر العام لبينالي الشارقة الدولي للفنون. ١٩٩٧ .
- معد ومنسق الندوات الدولية الموازية لبينالي الشارقة (١٩٩٣ -٢٠٠٥).
- عضو اللجنة العليا لملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي .
- عضو لجان تحكيم معارض عربية ودولية.
- عضو اللجنة الاستشارية لكلية الفنون الجميلة - جامعة الشارقة .
- عضو لجنة السيرة الذاتية للفنانين العرب - وزارة الثقافة - جمهورية مصر العربية.
- عضو جماعة النافذة - القاهرة - مصر .
- عضو اللجنة المشرفة على تنظيم معرض المرئي والمسموع – متحف الشارقة للفنون.
- مؤسس ومنسق الدورة الأولى لملتقى إعمار الدولي - دبي ٢٠٠٣ .
- مدير تحرير مجلة «الرافد» الثقافية (١٩٩٣ -١٩٩٧) .



الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

كلمة غلاف بؤس المعرفة

التحقق من أهمية الجوانب النظرية في الفنون البصرية العربية يستحق العودة إلى الجهود النظرية والآراء المختلفة لكل الكتابات الصحفية والأعمال النقدية ومختلف النصوص التي أبدت التزاماً بأنواع الممارسات الفنية في مختلف الحقب والفترات كونها تميز اشتغالات تخصصية على صلة بحقيقة ما طرحته هذه الفنون وما انطوت عليه اهتمامات الفنانين من جدية التعامل مع الأفكار والإيديولوجيات والمذاهب والمدارس بصورة عامة وكل ما يدفع للإجابة على التساؤل عن معنى الحقيقة التي جهد الفن العربي لإبرازها، وهل استطاعت هذه الكتابات بمجملها وعلى امتداد الجغرافيا العربية أن تفسر كيف يعمل الفن عبر الأصداء النظرية التي أحاطت باشتقاقاته المحلية كمدخل لتكوين بنية نقدية للأفكار البصرية التي تم تمثلها أو تقليدها أو ابتكارها بحيث يمكن الرجوع إليها على مستوى البحث في الأسس والمفاهيم لتفسير النموذج أو تحليل القضايا الأساسية التي شكلت في فترة من الفترات اهتماماً خاصاً له لغته المستقلة من هذا النوع أو ذاك من هذه الفنون.



التحقق من أهمية الجوانب النظرية في الفنون البصرية العربية يستحق العودة إلى الجهود النظرية والآراء المختلفة لكل الكتابات الصحفية والأعمال النقدية ومختلف النصوص التي أبدت التزاماً بأنواع الممارسات الفنية في مختلف الحقب والفترات كونها تميز اشتغالات تخصصية على صلة بحقيقة ما طرحته هذه الفنون وما انطوت عليه اهتمامات الفنانين من جدية التعامل مع الأفكار والإيديولوجيات والمذاهب والمدارس بصورة عامة وكل ما يدفع للإجابة على التساؤل عن معنى الحقيقة التي جهد الفن العربي لإبرازها، وهل استطاعت هذه الكتابات بمجملها وعلى امتداد الجغرافيا العربية أن تفسر كيف يعمل الفن عبر الأصداء النظرية التي أحاطت باشتقاقاته المحلية كمدخل لتكوين بنية نقدية للأفكار البصرية التي تم تمثلها أو تقليدها أو ابتكارها بحيث يمكن الرجوع إليها على مستوى البحث في الأسس والمفاهيم لتفسير النموذج أو تحليل القضايا الأساسية التي شكلت في فترة من الفترات اهتماماً خاصاً له لغته المستلة من هذا النوع أو ذاك من هذه الفنون.





www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢٣٠ ل.س أو ما يعادلها